Anglistik

Shakespeares Einfluß auf die dramatische Kunst von Nathaniel Lee.

INAUGURAL-DISSERTATION
zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster

vorgelegt von

Anton Wülker
aus Münster (Westf.)

66 31

Gedruckt in der Dissertations-Druckerei Heinr. & J. Lechte, Emsdetten

1933

Anglistik

Shakespeares Einfluß auf die dramatische Kunst von Nathaniel Lee.

INAUGURAL-DISSERTATION
zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster

vorgelegt von

Anton Wülker
aus Münster (Westf.)

Gedruckt in der Dissertations-Druckerei Heinr. & J. Lechte, Emsdetten

1933

Dekan: Herr Prof. Dr. Ley
Referent: Herr Prof. Dr. Keller
Tag der mündlichen Prüfung: 22. Februar 1933.

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Meinen Eltern

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546002_0165

Inhalt.

Seite:

I. Einleitung: Aufgabe der Untersuchung — Biographisches über Lee — Shakespeares Tragödien auf der Restaurationsbühne. 1

II. Shakespeares Einfluß auf die dramatische Kunst von Nathaniel Lee, untersucht in dessen Tragödien (chronologisch geordnet): 4

1. The Tragedy of Nero, Emperour of Rome . . 4
2. Gloriana; or, the Court of Augustus Caesar. . . . 8
3. Sophonisba; or, Hannibal's Overthrow 10
4. The Rival Queens; or, the Death of Alexander the Great 13
5. Mithridates, King of Pontus 17
6. Oedipus 23
7. The Massacre of Paris 27
8. Caesar Borgia, the Son of Pope Alexander the Sixth . 31
9. Theodosius; or, the Force of Love 41
10. Lucius Junius Brutus, Father of his Country . . . 45
11. The Princess of Cleve 50
12. The Duke of Guise 54
13. Constantine the Great 55

III. Schlußbetrachtung 57

Literaturverzeichnis 60

Die Zitate aus Shakespeares Werken sind der Globe Edition, die aus Lees Werken der Ausgabe von 1734 entnommen. Abweichungen sind besonders vermerkt.

I. Einleitung.

Unter den Dramatikern der englischen Restauration müssen an besonderer Stelle Dryden, Otway und Lee genannt werden. Als Vertreter einer neuen Richtung der Tragödie haben sie vieles miteinander gemeinsam und beeinflussen sich auch gegenseitig. Dabei hat aber jeder seine Eigenart bewahrt. Das zeigt sich unter anderem auch in ihrer Stellung zum elisabethanischen Drama. Es ist kein reiner Zufall, daß sich alle drei in irgendeiner Weise mit ihrem großen Vorläufer Shakespeare auseinandergesetzt haben und zu ihm in Beziehung getreten sind; denn gerade das Zeitalter der Restauration hat sich viel mit Shakespeare beschäftigt. Kein Dramatiker, der seine Kunst ernst nahm, konnte achtlos an ihm vorübergehen. Die Stellung der einzelnen Dichter zu Shakespeare ist nicht immer so klar ersichtlich wie bei Dryden, der sich in seinen kritischen Essays mehrfach über sein Verhältnis zu Shakespeare ausgesprochen hat. Otway und Lee haben nur gelegentlich in Widmungen, Vor- und Nachworten zu ihren Werken Andeutungen über ihr Verhältnis zu ihm gemacht. In ihren Werken aber ist der Einfluß, den Shakespeare auf sie ausgeübt hat, klar zu erkennen. Von dem Verhältnis zwischen Dryden und Shakespeare und auch von dem Einfluß Shakespeares auf Dryden gibt kein Geringerer als N. Delius in seinem Aufsatz, Dryden und Shakespeare, Aufschluß.[1]) Shakespeares Einfluß auf Otway ist in einer Münsterer Dissertation von Gustav Hagemann festgestellt.[2]) Das Verhältnis von Lee und Shakespeare ist bisher noch nicht untersucht worden, wohl weisen Literarhistoriker in Arbeiten über Lee hin und wieder auf den Einfluß Shakespeares auf Lee hin. Folgende Arbeit, deren Anregung von Herrn Prof. W. Keller ausging, soll diesen Einfluß in seinen Werken näher untersuchen.

Als Lee, einer Einladung des Herzogs von Buckingham folgend, im Jahre 1671 von Cambridge nach London kam, hat er wohl kaum daran gedacht, Bühnenschriftsteller zu werden. Er war damals 18 Jahre alt, wenn wir das Jahr 1653 als sein Geburtsjahr annehmen.[3]) In London erfreute sich Lee nicht lange des

---

[1]) Ersch. im Shakesp. Jahrb. Bd. IV. p. 6. Berlin 1869.

[2]) Gust. Hagemann, Shakespeare's Einfluß auf Otway's künstlerische Entwicklung. Diss. Münster 1917.

[3]) Lee war als Sohn eines Geistlichen zu Hatfield in Hertfordshire geboren. Sein Geburtsjahr ist nicht sicher festzustellen. Es liegt nach der Ansicht der einzelnen Forscher zwischen 1650 und 1657. Ich nehme wie Sidney Lee in seinem Aufsatz über Nath. Lee (D. N. B. vol. XI, p. 805) 1653 als Geburtsjahr an. Nach Egon Mühlbach, Die engl. Nerodramen des 17. Jahrhunderts, bes. Lees Nero. Diss. Leipzig 1910, (p. 41) ist es das Jahr 1657. Mir scheint das ein wenig zu spät angesetzt, wenn ich bedenke, daß Lee, wie John Genest in Some Account of the English Stage, Bath 1832. vol. I. p. 140. berichtet, schon 1672 die Rolle des Königs Duncan in Davenants «Macbeth» gespielt hat. Das wird er wohl kaum mit 15 Jahren gekonnt haben.

launischen Protektorats eines Buckingham und Rochester. In den Kreis ihrer Schützlinge gelangt, führte er bald mit diesen ein regelloses, ja ausschweifendes Leben. Sein Vater, unwillig darüber, daß sein Sohn, dem er eine gute Schulbildung in der Westminster School in London und im Trinity College in Cambridge ermöglicht hatte, nun sein Studium aufgab und nicht Geistlicher wurde, ließ dem jungen Nathaniel anscheinend keine Unterstützung zukommen. So zwang Lee die Not, sich sein Brot selbst zu verdienen. Er versuchte es zunächst als Schauspieler. Obwohl er meistens nur in Nebenrollen auftrat, versagte er hier trotz seines Sprachtalents und seiner Redekunst, wahrscheinlich wegen seiner Nervosität.[4]) Lee hatte in dieser Beziehung einen gleichen Mißerfolg wie Thomas Otway.[5]) Er gab deshalb diesen Beruf auf und fing um das Jahr 1674 an, Dramen zu schreiben. Lees Schaffensperiode umfaßt nur 10 Jahre, die Zeit von 1674 bis 1684. In dieser Zeit verbrauchte der junge Dichter, der 13 Tragödien, davon zwei in Zusammenarbeit mit Dryden geschrieben hat, seine ganze Kraft.[6]) Eine aufreibende Lebensweise und eine krankhafte Veranlagung brachten ihn soweit, daß er 1684 als Geisteskranker nach Bedlam kam.[7]) 1689 wurde er als geheilt entlassen. Bis zu seinem Tode, der 1692 auf ungeklärte Weise erfolgte, hat sich Lee aber nie wieder ganz erholt. Ein neues Drama hat er in den letzten drei Lebensjahren nicht mehr geschrieben.

Es ist verständlich, daß Lee, der mit dem Theater so eng verwachsen war, zunächst die Trägödien zum Vorbild nahm, die er selbst gesehen oder in denen er selbst mitgespielt hatte. Seit der Wiedereröffnung des Theaters im Jahre 1660 bis zu der Zeit, in der Lee anfing, Dramen zu schreiben, 1674, war eine große Anzahl Tragödien, Opern und Komödien zur Aufführung gekommen. Unter der Führung von Davenant, Orrery und Dryden hatte sich die heroische Reimtragödie entwickelt und ihren Siegeszug über die englischen Bühnen angetreten. Den Auftakt bildete Davenants «Siege of Rhodes» (schon 1656 gedr.). Roger Boyle, Earl of Orrery, folgte mit «The History of Henry the Fifth» (1664), «The General» (1664), «Mustapha, the Son of Soliman the Magnificent» (1665) und «The Black Prince» (1667). Auch Drydens bekannte Reimtragödien «The Indian Emperour» (1665), «Tyrannick Love» (1669) und «The Conquest of Granada by the Spaniards» (1670) waren schon auf der Bühne erschienen. Komödien von Davenant, Dryden, Aphra Behn, Etheredge, Shadwell und Wycherley gehörten ebenfalls zum Repertoire des Theaters. Dazu kamen noch die Bühnenwerke vieler anderer Restaurationsdichter.[8]) Außerdem wurden Tragödien und Komödien von fast allen Drama-

[4]) Näheres hierüber berichtet Colley Cibber, An Apology for the Life of Mr. Colley Cibber, Neudr. 1889, vol. I. p. 113/14; zit. ist diese Stelle auch bei Fritz Resa, Prolegomena zu Nath. Lees «Theodosius», Diss. Würzburg 1903. p. 4. Anm. 1.

[5]) Vgl. Genest, vol. I. p. 145.

[6]) Lee hat nur Tragödien geschrieben, wenn man «The Princess of Cleve» ausschließt. Dieses Stück ist weder Tragödie noch Komödie, wie ich später zeigen werde.

[7]) Vgl. Genest, vol. I. p. 321.

[8]) Ich sehe davon ab, auf das Wesen der heroischen Tragödie und Restaurationskomödie, ihre Beeinflußung durch die englische und fremde Literatur einzugehen. Schelling, Whibley und Bartholomew in der Cambridge History

tikern der Vorrestauration in den Spielplan aufgenommen.[9]) Shakespeare, Ben Jonson, Middleton, Massinger, Beaumont und Fletcher, Shirley, Webster, Marston und viele andere waren mit ihren Dramen vertreten. Ihre Stücke wurden nicht allein in ihrer ursprünglichen Fassung aufgeführt, häufig wurden sie auch in heroische Tragödien und Opern umgearbeitet. Nicht hoch genug ist der Einfluß anzuschlagen, den das elisabethanische Drama auf die Restaurationsdramatiker ausgeübt hat. Vor allem Shakespeares Tragödien und Ben Jonsons Komödien sind vielen ein Vorbild zur Nachahmung gewesen. Daß auch zahlenmäßig die alten Dramen damals unter den Theaterstücken eine Rolle spielten, zeigt folgende Gegenüberstellung: In der Zeit von 1660 bis 1700 wurden 323 neue und 147 verschiedene Dramen aus früherer Zeit gespielt.[10]) In demselben Zeitabschnitt wurden von Beaumont und Fletcher 36 Stücke (von insgesamt 54), von Shakespeare 25 Stücke (von 37), von Shirley 15 Stücke (von 32), von Ben Jonson 9 Stücke (von 19) und von Middleton 8 Stücke (von 25) wieder zur Aufführung gebracht.[11]) Aus diesen Zahlen ist zu ersehen, daß die Bühnenwerke von Shakespeare und von Beaumont und Fletcher bei weitem die beliebtesten auf der Restaurationsbühne gewesen sein müssen. Schon gleich zu Beginn der Wiedereröffnung des Theaters stand Shakespeare mit Historien, Komödien und Tragödien auf dem Spielplan. In den ersten 2 Jahren wurden von Shakespeare aufgeführt: «King Henry IV.», «Othello, the Moor of Venice», «Pericles», «Twelfth Night; or, What you will», «A Midsummer-Night's Dream» und «The Taming of the Shrew». In Bühnenbearbeitungen erschienen dann noch: «Measure for Measure», «Much Ado about Nothing» und «The Tempest». Von den 25 Stücken Shakespeares, die zwischen 1660 und 1700 wieder gespielt wurden, waren 5 Historien, 10 Komödien bezw. Tragikomödien und 10 Tragödien.[12]) Von den 10 wiederaufgenommenen Tragödien wurden 3 Tragödien, «Othello», «Hamlet» und «Julius Caesar», ohne Aenderung gespielt; 3 Tragödien, «Romeo», «Macbeth» und «King Lear», wurden in ursprünglicher und in geänderter Fassung herausgebracht; 4 Tragödien, «Timon of Athens», «Titus Andronicus», «Antony and Cleopatra» und «Coriolanus», sind nur in geänderter Form zur Aufführung gekommen.[13]) Von den 5 Historien[14]) sind «Henry IV.» und «Henry VIII.» ungeändert, «Richard II.» und «Henry VI.» dagegen in geänderter Fassung aufgeführt. «Richard III.» lebte in «The

---

of English Literature, dann Garnett, Wülker, Gosse, Ward, Chase, Thorndike, Hettner, Nettleton, Nicoll und andere in ihren Abhandlungen über das Restaurationsdrama, sowie die Verfasser von Einzeluntersuchungen haben zur Genüge darüber geschrieben.

[9]) Näheres bei Georg Frohberg, Das Fortleben des elisabethanischen Dramas im Zeitalter der Restauration. Diss Münster 1922 (bisher nicht im Druck erschienen. Ich kann daher nur nach der Dissertationsschrift, die sich in der Universitätsbibliothek Münster befindet, zitieren). Einen Auszug bringt das Shakespeare Jahrbuch 69 p. 61.

[10]) Frohberg, p. 100.

[11]) ibid. p. 95.

[12]) ibid. p. 32 ff. u. p. 44.

[13]) Die Tragödien sind hier in der Reihenfolge genannt, in der sie wieder zur Aufführung gelangten.

[14]) Frohberg, p. 40 ff.

English Princess, or, The Death of Richard the III» fort, bis 1700 die Bearbeitung durch Colley Cibber erfolgte.

Aehnlich wie bei den Trauerspielen liegen die Verhältnisse bei den Bearbeitungen Shakespearescher Lustspiele und Tragikomödien.[15]) «The Merry Wives of Windsor», «Twelfth Night» und «Pericles» haben keine Umarbeitung erfahren. «A Midsummer-Night's Dream» und «The Taming of the Shrew» sind während der Restauration sowohl in ursprünglicher Fassung als auch später in Umarbeitungen zur Aufführung gekommen. Von «Troilus and Cressida», «Measure for Measure», «Much Ado about Nothing», «Cymbeline» und «The Tempest» wissen wir, daß sie nur in Bühnenbearbeitungen zur Aufführung kamen.

Dieser Ueberblick läßt erkennen, daß Shakespeares Bühnenwerke auf dem Spielplan der Restaurationsbühne zahlreich vertreten waren. Damit waren für sie günstige Voraussetzungen gegeben, bestimmend auf das Drama der Restauration, das doch so stark nachahmend war, einzuwirken. Das ist auch tatsächlich der Fall gewesen. Wie sehr das nun im besonderen für Lees Tragödien in Frage kommt, soll die folgende Untersuchung zeigen.

II. Shakespeares Einfluß auf die dramatische Kunst von Nathaniel Lee.

The Tragedy of Nero, Emperour of Rome.

Lees erstes Bühnenwerk «The Tragedy of Nero» erlebte 1675 im Theatre Royal seine Erstaufführung,[16]) in demselben Jahre, in dem auch Otway seine erste Tragödie «Alcibiades» zur Aufführung brachte.

Mit großer Leidenschaftlichkeit hat Lee diese Tragödie geschrieben; seine Jugend und sein übersprudelndes Temperament sind in erster Linie verantwortlich dafür, daß «Nero» ein charakteristisches Erstlingswerk wurde. Lee kannte von seiner Schauspielerzeit her das moderne Drama, das heroic play. Zahlreiche Kennzeichen hiervon finden sich im «Nero» wieder. Lee kannte aber auch das Drama von Shakespeare, dessen Zeitgenossen und Nachfolgern; auch ihren Einfluß findet man. — Lees Nachahmung von Dryden, der als der eigentliche Vertreter der heroischen Tragödie galt, tritt besonders stark hervor. Unter diesem Einfluß ist «Nero» ganz heroic play geworden. Lee verwendet das heroic couplet, wogegen der Blankvers und vollends die Prosa sehr zurücktreten.[17]) Die Sprache ist schwülstig und übertrieben pathetisch.[18]) Die Helden sind alle vornehmen Standes. Nero als Hauptheld der Tragödie hat sein Vorbild in Maximin, dem Hauptthelden von

[15]) Frohberg, p. 28 ff.
[16]) Genest, vol. I. p. 172.
[17]) Vgl. Egon Mühlbach, p. 94 ff.
[18]) Die Sprache bei Lee erinnert sehr stark an die Marlowes. Schon in Marlowes «Tamburlaine» findet sich ein schwülstiger, pomphafter Stil, besonders in Kampfszenen und bei der Darstellung der Liebesleidenschaft.

Drydens Tragödie «Tyrannick Love». Wie Maximin ist auch Nero ein Tyrann. Für ihn hat das Leben nur Sinn, wenn er Befriedigung seiner Lust und Begierde findet. Alle, die ihm im Wege sind, müssen sterben, seine Mutter, seine Gattin, sein Stiefbruder, sein Lehrer und andere. Lee hat nicht nur Charaktereigenschaften von Maximin auf Nero übertragen, sondern sie mit Uebertreibung weiterentwickelt. Neros blutige Grausamkeit, sein abstoßendes Renommieren, seine übermenschliche Anmaßung und seine verwegenen Drohungen gegen die Götter sind stärker und übertriebener gezeichnet als bei Maximin.[19]) Nero kennt keine Regung des Mitleids wie Maximin. Seine Todesbefehle müssen ohne Aufschub durchgeführt werden. Gewissensbisse sind ihm fremd. Von einer Mordtat eilt er ohne Hemmungen zu seinem ausschweifenden Leben zurück. Lees Anlehnung an Dryden zeigt sich weiter darin, daß er Ausdrücke wörtlich von Drydens «Tyrannick Love» übernimmt.[20]) — Entlehnungen und Nachahmungen von Motiven und Szenen anderer hervorragender Originale finden sich ebenfalls im «Nero».[21])

Mit dem «Nero» von 1624, als dessen Verfasser man gewöhnlich Thomas May (1595—1650) bezeichnet, hat der «Nero» von Lee viele Einzelheiten in der Handlung gemeinsam. Auch hier sprechen wörtliche Uebereinstimmungen für Lees Abhängigkeit.[22])

Ben Jonson ist mit seiner Tragödie «Catiline» Vorbild für Lee gewesen.[23]) Zu Anfang des ersten Aktes erscheint dem Catilina in Jonsons Tragödie der Geist des Sulla. Dem Kaiser Nero erscheint in der letzten Szene des vierten Aktes der Geist des Caligula. Beide Geister hassen Rom und fordern ihre Nachfolger auf, für sie blutige Rache zu nehmen. Das Motiv stammt natürlich aus Seneca und seinen Nachfolgern, besonders den italienischen Tragikern. Lee hat aber ohne Zweifel Jonsons «Catiline» hier als Vorlage gehabt. Wenn er auch viel gedrängter als Jonson schreibt, so bleibt er in seinen Gedankengängen doch abhängig von ihm. Ferner hat er eine ganze Reihe von kurzen Redewendungen aus dieser Szene des «Catiline» in sein Stück übernommen.

Auch Reminiszenzen aus Shakespeares «Julius Caesar» und «Hamlet» kommen im «Nero» vor.[24]) Caesar hegt Argwohn gegen Menschen, die denken und sinnen. Er beobachtet deshalb Cassius mit Mißtrauen und sagt:

He thinks too much: such men are dangerous.

«Caes.» I. 2. 195.

Auch Nero ist argwöhnisch gegen solche Menschen; das klingt aus den warnenden Worten, die Plautus und Mirmilon an Piso richten, heraus:

---

[19]) Lee neigt sehr zu maßloser Uebertreibung in Wort und Tat, auch in seinen späteren Tragödien. Uebertreibungen sind nirgends so stark wie bei ihm, auch nicht bei seinen Zeitgenossen z. B. bei Otway. Diese Art zu übertreiben ist schon bei Marlowe, besonders in dessen «Tamburlaine» vorhanden.

[20]) Vgl. Mühlbach, p. 81.

[21]) ibid. p. 74.

[22]) ibid. p. 78.

[23]) ibid. p. 77.

[24]) ibid. p. 74.

Plau. — — — — Now the Emperour can't endure a Man that's given to Meditation;
— — — — —
Mir. — — — — Therefore, Piso, be not thoughtful; 'tis dangerous. — —
«Nero» I. p. 86.

Wichtiger sind Reminiszenzen aus «Hamlet». In der Kirchhofsszene von Shakespeares Tragödie kommen Hamlet Gedanken über die Vergänglichkeit alles Menschlichen. Er denkt darüber nach, daß sogar der Staub eines Alexanders gering geachtet wird.[25]) In Lees Tragödie ist es Seneca, der mit denselben Gedanken den hochmütigen Kaiser zur Vernunft zurückzubringen versucht, wenn er sagt:

But tho' your Fame survive, your Body must
Rot, and be crumbled into common Dust.
— — — — — —
Yours, and the Beggar's Dust alike, must pass,
Instead of Sand, to fill Time's Hour-glass.
«Nero» I. p. 88.

Hamlet nützt eine Gelegenheit, den König zu ermorden, nicht aus, weil er ihn im Gebete findet; um eine gerechte Rache für seinen in Sünden gemordeten Vater zu haben, will er den König inmitten seines sündhaften Lebens töten:

When he is drunk asleep, or in his rage,
Or in the incestuous pleasure of his bed;
At gaming, swearing, or about some act
That has no relish of salvation in't;
«Haml.» III. 3. 89.

Aehnlich denkt Drusillus, der mit vielen anderen Römern Neros Tod herbeiwünscht:[26])

Drus. — — — — — —
And kill this Tyrant; kill him gorg'd with Wine,
Forcing a Day, and making black Night shine:
Debauch'd and sordidly ambitious grown,
'Midst all his Revels, would the Deed were done.
«Nero» II. p. 91.

Eine Begründung, warum Drusillus sich den Tod Neros so und nicht anders wünscht, gibt Lee nicht. Hamlets Verhalten dagegen ist psychologisch begründet.

Britannicus, der Held der Nebenhandlung, ist kein ausgesprochen heroischer Held wie Nero. Lee hat ihm manche Züge gegeben, die an Hamlet erinnern.[27]) Der Gedanke dazu lag ja nahe. Britannicus und Hamlet werden beide um die Krone gebracht, Britannicus von seiner Stiefmutter, Hamlet von seinem Oheim. Beide haben unter den Nachstellungen des Herrschers, dem sie lästig sind, zu leiden und werden auf dessen Veranlassung hin vergiftet. Der Tod seiner Schwester Octavia und der vermeintliche Tod seiner Geliebten Cyara bringen Britannicus zum

[25]) «Hamlet» V. 1. 223 u. 235 ff.
[26]) Vgl. die Aehnlichkeit dieser Stelle auch mit Mays «Nero» nach Mühlbach, p. 79.
[27]) Vgl. Mühlbach, p. 75.

Wahnsinn.[28]) Aehnlich führen Hamlet die Ermordung seines Vaters und das Verhalten Ophelias zu Trauer und Trübsinn.[29])

Die Darstellung des Wahnsinns bei Britannicus erinnert in mancher Beziehung an elisabethanische Trägödien. Anspielungen auf die griechische Mythologie finden sich hierbei im «Nero» (III. p. 101, IV. p. 109 und 113, V. p. 119) ähnlich wie bei Kyd in «The Spanish Tragedy» (III. 8. Zeile 15—22),[30]) bei Marston in «Antonio's Revenge» (III. 3. p. 110)[31]) und bei Massinger und Fletcher in «A Very Woman» (II. 3. p. 373).[32])

Wenn Britannicus mit einem Buche in der Hand auftritt und über das Jenseits philosophiert, so erinnert das lebhaft an ähnliche Szenen in Shakespeares «Hamlet» (II. 2. 170), in Marstons «Antonio's Revenge» (II. 3. p. 95) und in Massingers und Fletchers «A Very Woman» (IV. 2. p. 381). Besonders Hamlets Monolog: „To be, or not to be:..." (III. 1. 56) zeigt große Aehnlichkeit mit dem Selbstgespräche des Britannicus: „Is it a Truth?...", in dem die Stelle vorkommt:

Whither, O whither, go we, when we dye.

«Nero» IV. p. 113.

Hier ist die Anregung zweifellos von Shakespeares «Hamlet» ausgegangen, während der Text mehr an Marstons «Antonio's Revenge» erinnert, wo Strotzo, überwältigt von Kummer, ausruft:

Whither, O Whither shall I hurle vast griefe. I. 5. p. 85.

Vielleicht hat Lee sich auch bei der Abfassung der ersten Szene des vierten Aktes an folgende Szene im «Hamlet» erinnert:[33]) Hamlet macht seiner Mutter die Schandtat zum Vorwurf, ihren Schwager, den Mörder ihres Mannes, geheiratet zu haben. Entrüstet ruft er aus:

Such an act
That blurs the grace and blush of modesty,
Calls virtue hypocrite, — — —
— — — — — — — — — — — — O, such a deed
— — — — — — — — — — — — heaven's face does glow;
Yea, this solidity and compound mass,
With tristful visage, as against the doom,
Is thought-sick at the act.

«Haml.» III. 4. 40.

Britannicus geißelt mit bitteren Worten Neros Verbrechen, wobei er sich nicht scheut, dem jähzornigen Kaiser den Mord an seiner Schwester Octavia vorzuhalten. Trotz der Verschiedenheit der Verbrechen und des Verhältnisses, in dem Kläger und Angeklagte zueinander stehen, sind seine Gedanken ähnlich wie bei Hamlet.

---

28) «Nero» III. p. 101.
29) «Hamlet» II. 1. 75 ff.
30) Zit. nach Kyd, Thomas, Works, ed. by F. S. Boas. Oxford 1901.
31) Zit. nach Marston, John, Works, ed. by J. O. Halliwell, 3 vols. London 1856. vol. I.
32) Zit. nach Massinger and Ford, The Dramatic Works by H. Coleridge, London 1839.
33) Vgl. Mühlbach, p. 75.

Brit. — — — — — — —
So sad a Story Orpheus never told,
When his harmonious Sighs pierc'd Pluto's Gate;
But I ban Heav'n, curse the great Gods and Fate,
And yet I will not speak, the Theme's too stern;
Here Hell it self might witty Horror learn.
— — — — — — — — —
Honour is stabb'd, and all the Virtues bleed.
— — — — — — — — —

«Nero» IV. p. 108.

Diese Beispiele zeigen, daß sich Lee in seiner ersten Tragödie an verschiedene Originale angelehnt hat.[34]) Von jedem hat er das übernommen, was ihm für seine Tragödie geeignet schien. Am meisten folgt er den Spuren Drydens und der heroischen Tragödie. Sprachlich hat sich Lee an Dryden und an den Dramatikern der elisabethanischen Zeit gebildet. Interessant ist es, festzustellen, daß sich Lee eher zu einer schwülstigen Sprache hinreißen läßt, wenn er das heroische Reimpaar anwendet, als wenn er den Blankvers gebraucht.[35]) Nero, Petronius und die anderen Höflinge läßt er natürlich im heroischen Reimpaar sprechen. Bei Poppäa verwendet er im Anfang, als sie als tugendsames Weib auftritt, den Blankvers, später jedoch, als sie mitgerissen wird vom Leben des Hofes, das heroische Versmaß. Auffallend ist es, daß der Anfang des fünften Aktes, wo der Tod des Britannicus dargestellt wird, ganz im Blankvers geschrieben ist. Sogar bei Petronius finden wir ausnahmsweise den Blankvers. Erst als Nero auftritt, kommt wieder das heroische Reimpaar zur Anwendung. Diese Differenzierung in der Sprache verschiedener Personen kannte das heroische Drama nicht. Lee zeigt hier schon seine natürliche Neigung zum Blankvers; seine heroischen Helden verleiten ihn jedoch dazu, das heroische Versmaß anzuwenden.

Lee zeigt in seiner ersten Tragödie ein starkes Schwanken. Einen bestimmten Weg ist er nicht gegangen. Im großen und ganzen ist er der heroischen Tragödie gefolgt. Nur unbewußt gleichsam ist er an einigen Stellen von ihr abgewichen.

Gloriana; or, the Court of Augustus Caesar.

Lees zweite Tragödie wurde zum ersten Male 1676, ein Jahr nach «Nero», im Theatre Royal aufgeführt.[36]) «Nero» hatte einige Anklänge an das elisabethanische Drama gezeigt; in «Gloriana» fehlen sie. Lee bekennt sich hier ganz zur heroischen Tragödie. Vielleicht wollte er damit zeigen, daß auch er eine echte heroische

[34]) Mühlbach sagt in seiner Dissertation (p. 74): „Lees Otho und Poppäa haben viele Züge mit «Troilus und Cressida» gemeinsam"; er verweist besonders auf die Belauschungsszenen im «Troilus» (V. 2) und im «Nero» (V. 3). Weiter sagt er: „Ferner erinnert der Bericht Othos vom Tode der Agrippina angesichts ihrer Leiche («Nero» I. 4. p. 7) in mancher Hinsicht an Antonius' Rede neben der Bahre Caesars («Jul. Caes.» III. 2)." Leider gibt Mühlbach in beiden Fällen keine Beweise für seine Behauptungen. Ich halte Beziehungen zwischen diesen Szenen für unwahrscheinlich.

[35]) Vgl. Mühlbach, p. 84. — Ueber den Einfluß des Reims auf Lees Sprache ist bei Willy Grübner, Der Einfluß des Reims auf den Satzbau der englischen „heroic plays", Königsberger Diss. 1912. p. 21—31, weiteres zu finden.

[36]) Genest, vol. I. p. 182.

Tragödie schreiben könne. Für mich ist es klar, daß Lee sich bewußt an das heroic play angelehnt hat.[37]) Die Lektüre des französischen Romans «Cleopâtre» von La Calprenède hat sicher dabei mitgewirkt, daß «Gloriana» eine so typisch heroische Tragödie wurde.[38]) Aber nicht erst durch den französischen Roman wurde Lee zum heroischen Dramatiker, sondern durch Dryden, der sein leuchtendes Vorbild war und der ihm den Weg zum heroischen Drama zeigte.[39]) Dryden hatte schon lange bevor Lee sein erstes Drama schrieb, Personen, Handlungen und Motive des heroischen Romans in seine Tragödien übernommen.[40]) Für «Gloriana» sind besonders Drydens Reimtragödien «The Indian Emperour» (1665), «Tyrannick Love» (1669) und «The Conquest of Granada» (1670) die Vorbilder gewesen. Manche Aehnlichkeiten zwischen ihnen lassen sogar eine Nachahmung von Lee vermuten. Ebenfalls wohl unter Drydens Einfluß hat Lee sein ganzes Stück im heroischen Reimpaar geschrieben. Wie bei Dryden finden sich auch bei Lee zahlreiche Vergleiche und Metaphern,[41]) wobei mehrere Vergleiche nebeneinander oft ein und dasselbe aussprechen. Alles Geschehen in der Handlung dreht sich um Liebe und Freundschaft, die beiden bevorzugten Themen der heroischen Tragödie.[42]) Daß die Personen, die im Roman schon heroisch gezeichnet waren, bei Lee an erster Stelle heroisch wurden, ist verständlich. Caesario und Augustus, die beiden typischen heroischen Vertreter in «Gloriana», sind schon im Roman heroische Helden. Ihre Sprache ist schwülstig und bleibt das ganze Stück hindurch pathetisch. Die Unwahrscheinlichkeit und Unnatürlichkeit ihrer Handlungen ist auffallend. Aber auch die Personen, die Lee aus den Geschichtsquellen übernahm, wie Ovid und Julia, und die, die er selbst erfand, wie Gloriana und Narcissa, haben heroische Züge erhalten. Am natürlichsten (soweit man hier überhaupt von Natürlichkeit sprechen darf) sind noch die beiden Frauengestalten Gloriana und Narcissa gezeichnet. Doch auch bei ihnen hat der Dichter den gekünstelten heroic

[37]) Ich stelle mich hiermit in Gegensatz zu O. Auer, Ueber einige Dramen Nathaniel Lee's. Berliner Beiträge zur germ. u. roman. Philologie. Berlin 1904, der annimmt, „daß eine Anlehnung an die Romane und das heroic play bei Lee unvermerkt und unbeabsichtigt geschah." (p. 27).

[38]) Nach Auer (p. 26) ist die Handlung frei erfunden; jedoch die gefundene Geschichte aus der Lektüre des Romans «Cleopâtre» hervorgegangen. Ferner hat Lee nach Auer die Historiker Sueton, Tacitus und Vellejus Paterculus benutzt, vielleicht auch Plutarch und Dio Cassius. — Lee lehnt sich aber nicht sklavisch an seine Quellen an. Aus dem französischen Roman z. B. hat er nur für einzelne Situationen und Motive Anregungen erhalten.

[39]) Als Beweis für meine Annahme ziehe ich Lees «Nero» heran. Hier in seiner ersten Tragödie hat Lee heroische Typen (z. B. Nero) gezeichnet, ohne einen heroischen Roman zum Vorbild gehabt zu haben.

[40]) Vgl. Holzhausen, Dryden's heroisches Drama, Engl. Stud. Bd. 15. p. 14 ff. und H. W. Hill, La Calprenède's Romances and the Restoration Drama. Chicago 1911, p. 58 ff.

[41]) Für beide Dichter kann sehr wohl Shakespeare hierbei das Vorbild gewesen sein.

[42]) Kaiser Augustus und Caesario sind in Gloriana, die Tochter des Pompejus, verliebt. Gloriana erwidert nur die Liebe des Caesario, der auch von Narcissa, der Schwester seines Freundes Marcellus, geliebt wird. — Caesario ist in Lees Tragödie nicht der Sohn des Augustus, wie A. Nicoll es in, A History of Restoration Drama. Cambridge 1923 auf p. 114 hinstellt, sondern der Sohn von Julius Caesar und der ägyptischen Königin Cleopatra, wie in der Geschichte.

verse und nicht etwa den Blankvers angewandt. Das zeigt deutlich, wie sehr Lee dem Zeitgeschmack gefolgt ist. Ein Einfluß Shakespeares ist nicht vorhanden. «Gloriana» ist wohl Lees schlechteste Tragödie. Genest sagt von ihr: „— this is Lee's worst Tragedy — it is quite contrary to history, and abounds with bombast — there are several lines so absurd, that Fielding might have put them into Tom Thumb without changing a syllable."[43]) Und doch finden wir auch hier Lichtblicke in der Sprache und in der dramatischen Behandlung, die aber im Vergleich zum ganzen Stück selten sind und daher das Urteil über diese Tragödie nicht mildern können.[44])

Sophonisba; or, Hannibal's Overthrow.

Die nächste Tragödie Lees «Sophonisba; or, Hannibal's Overthrow» wurde ebenfalls im Jahre 1676 im Theatre Royal zur Aufführung gebracht.[45]) Lee hat an «Sophonisba» und «Gloriana» gleichzeitig gearbeitet.[46]) Was über «Gloriana» gesagt ist, trifft auch im großen und ganzen für «Sophonisba» zu. «Sophonisba» ist in jeder Beziehung ein heroic play; es ist ganz im heroic couplet geschrieben.

Die Geschichte der Sophonisba war für eine heroische Tragödie wie geschaffen.[47]) Die Sophonisbedramen von Jean de Mairet und von John Marston behandeln neben politischen Ereignissen nur das Schicksal Sophonisbas, der Tochter Hasdrubals. Lee nimmt die Hannibaltragödie dazu. Dabei waren die römischen Geschichtsschreiber Livius und Appian Quellen für Hannibals politischen Untergang, und der Roman «Parthenissa» von Roger Boyle war Quelle für das Liebesverhältnis Hannibals zu der schönen Capuanerin Rosalinda.[48]) Lee hat seine Quellen gründlich ausgenutzt; wörtliche Entlehnungen sind dabei nicht selten. Man bekommt den Eindruck, daß die Fülle des Stoffes Lee verleitet habe, zuviel Nebensächlichkeiten einzufügen, wodurch die straffe Durchführung der eigentlichen Handlung natürlich leiden mußte. Darin erinnert das

---

[43]) Genest, vol. I. p. 183.

[44]) Nicoll, Restoration Drama (p. 113), z. B. möchte für «Gloriana» ein milderes Urteil als Genest.

[45]) Genest, vol. I. p. 183.

[46]) Welche von beiden Tragödien zuerst fertiggestellt und aufgeführt wurde, ist, da die Zwischenzeit nicht groß genug ist, schwer zu entscheiden. Die Ansichten der Leekritiker gehen hier auseinander. Genest (vol. I. p. 182) und viele nach ihm setzen «Gloriana» vor «Sophonisba» an. Im Gegensatz dazu stehen Nicoll (Rest. Drama, p. 112 ff.) und andere vor ihm. Ich schließe mich der Ansicht Genests an. Vgl. hierüber d. Ausführungen von F. Resa, Prolegomena zu Nath. Lees «Theodosius», Diss. Würzburg 1903, p. 5. Anm. 3.

[47]) Otto Mehr, Neue Beiträge zur Leekunde und Kritik, Diss. Rostock 1907. vollst. unter demselben Titel in den Literarhist. Forsch. Heft 37. Berlin 1908 ersch., behandelt im 2. Teil seiner Arbeit «Sophonisba» und hat als Quellen festgestellt (p. 116): die lateinischen Historiker Livius und Appian, Jean de Mairets Tragödie «La Sophonisba» (1635), John Marstons Tragödie «Sophonisba» (1606) und den heroischen Roman «Parthenissa» von Roger Boyle, Earl of Orrery.

[48]) Für die Schilderung des Liebesverhältnisses zwischen Hannibal und Rosalinda und noch bei anderer Gelegenheit hat Lee, wie Gerhard Saupe in seiner Dissertation (p. 29), Die Sophonisbetragödien der engl. Literatur des 17. u. 18. Jahrhunderts. Halle 1929, nachweist, auch Thomas Nabbes' Tragödie «Hannibal and Scipio» (1635) benutzt.

Stück an Shakespeares «Antony and Cleopatra», wo ähnlich die Ueberfülle von Ereignissen das Wesentliche des Dramas nicht genug zur Geltung kommen läßt. Im Mittelpunkt der Sophonisba- und der Hannibalhandlung steht die Liebe. Hannibal auf der einen und Massinissa auf der anderen Seite vergessen, von Liebe entflammt, ihre Staatsgeschäfte zu führen. Liebe geht ihnen über alles, über Politik, Ehre, Ruhm, Sieg und Leben.

Ein Einfluß Shakespeares ist in «Sophonisba» gering, jedenfalls ohne besondere Bedeutung.

Die Eingangszene des vierten Aktes von «Sophonisba» ist eine Orakelszene.[49]) Lee hat bei ihrer Abfassung zweifellos unter dem Einfluß der Hexenszene aus Shakespeares «Macbeth» gestanden.[50]) Macbeth geht zu den Hexen, Hannibal zu den Priesterinnen der Bellona. Beide beschwören die Orakel mit ähnlichen Worten, ihnen ihr Schicksal zu verkünden:

Macb. I conjure you by that which you profess,
Howe'er you come to know it, answer me.
Though you let loose the raging winds to shake whole towns,
Though bladed corn be lodg'd and trees blown down,
— — — — — — — — — —
answer me!
«Macb.» IV. 1. p. 369.[51])

Han. Aglave, by your Goddess' Arms I swear,
We will not from this sacred Cavern stir,
Till you have clear'd my Doubts; though every Star
At your dread Call start from his flaming Sphere;
Tho' — — — — — — — — — —
Fathom the Depth of Destiny below,
And all the Terrors of your Magick show.
«Soph.» IV. 1. p. 51.
(IV. 1. Vers 120).[52])

In Davenants Bearbeitung von «Macbeth» erfährt Macbeth seine Zukunft von nur einer Person, nämlich von Hecate, nicht wie in Shakespeares Stück von drei Erscheinungen. Aehnlich hört Hannibal den Orakelspruch aus dem Munde einer Person, der Priesterin Cumana. Hannibal und Macbeth wollen aber beide noch Genaueres

[49]) Orakelszenen und Geistererscheinungen machten auf das Publikum des Restaurationstheaters einen wirkungsvollen Eindruck und wurden deshalb von den Dramatikern oft in ihre Tragödien eingefügt.

[50]) Es ist wahrscheinlich, daß Lee Davenants Bearbeitung von Shakespeares «Macbeth» besser kannte als Shakespeares Stück. Er wirkte nämlich in Davenants «Macbeth» (1672) in der Rolle des Königs Duncan mit (s. oben p. 1. Anm. 3). Davenant hat aber an dem Text nur wenig geändert; die hier in Frage kommende Hexenszene hat er bis auf kleine Abweichungen wörtlich übernommen. — O. Mehr (p. 124, Anm. 3) nimmt einen Einfluß von der Ericthoszene aus Marstons «Sophonisba» (Akt IV. Sz. I. p. 195—199 in vol. I. der Works of John Marston ed. by J. O. Halliwell) an. Ich halte das für unwahrscheinlich; denn bei Lee findet sich nichts, was an die Szene bei Marston erinnert. — G. Saupe (p. 33) läßt die Frage offen; er sagt: „Vielleicht ist diese letzte Stelle (gemeint ist Lees Orakelszene) von Marstons Hexenszene beeinflußt; aber sicher ist es nicht."

[51]) Zitat aus Davenants «Macbeth» Bd. V seiner Werke, ersch. in Sammlung: Dramatists of the Restoration, Edinburgh 1874.

[52]) Die in ( ) gesetzten Textangaben beziehen sich auf die Ausgabe der «Sophonisba», die von F. Holthausen als Festschrift der Universität Kiel 1913 herausgegeben worden ist.

wissen, obwohl sie gewarnt werden. Ihr Wunsch wird erfüllt. Hannibal, der das Schicksal seiner Geliebten Rosalinda erfahren möchte, hat eine Erscheinung, in der er Rosalinda, mit einer Wunde in der Brust und von zwei weinenden Cupidos umgeben, sieht (IV. 1. p. 52). Dieses Motiv, durch eine Erscheinung die Zukunft zu enthüllen, hat Lee wahrscheinlich aus Shakespeares Tragödie entnommen, wo Macbeth, der wissen will, ob das Geschlecht Banquos einst regieren wird, acht Könige und den Geist Banquos vor seinen Augen vorbeiziehen sieht (IV. 1.).

Eine Reminiszenz aus Shakespeares «Titus Andronicus» liegt zweifellos am Schlusse des vierten Aktes vor.

Massinissa hat nach vielen Kämpfen und Gefahren sein Glück erreicht. Syphax, sein persönlicher Feind und der Feind Roms, ist im Kampfe von ihm erschlagen. Sophonisba, seine Geliebte, die von ihrem Vater aus politischen Gründen gezwungen worden war, Syphax zu heiraten, ist somit frei geworden. Massinissa heiratet sie. Jetzt, dem Glücke so nahe, fordert Scipio die Auslieferung Sophonisbas als Roms Gefangene. Vom Schicksal niedergedrückt fühlt sich Massinissa:

Like one, who having scap'd the Waves, arrives
To some lone Rock, and there more wretched lives;
Half famish'd, on the rugged Flint he stands,
— — — — — — — — — —
With Sighs he swells the Wind; and looking round,
Mourns his sad Choice, or to be starv'd or drown'd.

«Soph.» IV. p. 59.
(IV. 3. Vers 398).

Aehnliches sagt Titus. Er, der glückliche Vater tapferer Söhne, der siegreiche Feldherr vieler Schlachten, der gefeierte Held Roms, dieser Titus, den die Römer zum Kaiser machen wollten, muß es erleben, daß zwei seiner Söhne zum Tode verurteilt werden. Nichts kann er dagegen machen. Alle Macht hat er verloren. Das Schicksal ist gegen ihn. Tiefer Kummer ergreift den Vater. Sein Schmerz steigt ins Ungeheure, als er nun seine einzige Tochter Lavinia verstümmelt vor sich sieht. Er ruft aus:

— — — — — I stand as one upon a rock
Environ'd with a wilderness of sea,
Who marks the waxing tide grow wave by wave,
Expecting ever when some envious surge
Will in his brinish bowels swallow him.

«Tit. Andr.» III. 1. 93.

Auch eine Reminiszenz aus «Julius Caesar» findet sich in «Sophonisba». Dem Untergang Hannibals gehen seltsame Vorzeichen voraus, welche an die aus «Julius Caesar» erinnern. Calpurnia, Caesars Gattin, glaubt, daß diese Vorzeichen den Tod großer Männer ankündigen:

Calp. When beggars die, there are no comets seen;
The heavens themselves blaze forth the death of princes.

«Caes.» II. 2. 29.

Einen ähnlichen Gedanken spricht Maherbal, Hannibals Feldherr, angesichts der schrecklichen Vorzeichen aus; er denkt aber nicht so sehr an Hannibals Tod als an den Untergang Carthagos:

Mah. When dreadful Prodigies like these appear,
The sure Destruction of some State is near.
— — — — — — — — — —

«Soph.» II. p. 30.
(II. 3. Vers. 343).

Verschiedene Motive in «Sophonisba» erinnern an Shakespeares «Antony and Cleopatra». Ein Einfluß von diesem Stück Shakespeares liegt aber meiner Ansicht nach nicht vor.

Andere Anlehnungen an Shakespeare habe ich nicht gefunden.[53]) Lee steht hier bei «Sophonisba» wie bei «Gloriana» noch zu sehr unter dem Einfluß des Zeitgeistes. Sprachlich und stilistisch ist «Sophonisba» ganz heroische Reimtragödie. Das elisabethanische Drama hat nur wenige Spuren hinterlassen. Etwas dringt sein Einfluß in diese heroische Tragödie hinein. Das zeigt sich in Lees Bemühen, natürlich zu schildern. Obwohl die Helden seines Stückes im großen und ganzen heroische Typen sind, hat Lee ihnen hin und wieder echt menschliche Züge gegeben, besonders bei der Darstellung der Liebe.[54]) So ist Massinissa, obschon er sonst als heroischer Held dargestellt ist, in seiner Liebe zu Sophonisba aufrichtig und natürlich. Die Liebe Rosalindas zu Hannibal hat ebenfalls echte Züge, während Hannibals und Massinas Liebe zu Rosalinda, vor allem die des letzteren, in rein heroischem Sinne dargestellt ist. Fragt man, wie es kommt, daß Lee hier, wo er heroisch sein will und auch ist, doch an einigen Stellen vom Heroischen abweicht, so findet man eine Erklärung in Lees eigener Persönlichkeit, die hier zum ersten Male, wenn auch nur schwach, zum Durchbruch kommt. Trotz aller Künstlichkeit und Aeußerlichkeit um sich herum hat sich Lee sein natürliches Empfinden bewahrt. Lee schreibt mit dem Herzen. Er ist nicht nur Nachahmer und konstruktiver Dichter, sondern ein Mensch, der mit seinen Helden lebt und empfindet. In dieser Eigenschaft Lees ist das Band zu finden, das ihn mit dem älteren Drama verknüpft.

The Rival Queens; or, the Death of Alexander the Great.

«The Rival Queens; or, the Death of Alexander the Great» wurde 1677 im Theatre Royal aufgeführt.[55]) In dieser Tragödie macht Lee sich frei von dem heroic couplet. Der Blankvers tritt an seine Stelle.[56]) Nur am Szenenschluß oder an Stellen, die besonders hervorgehoben werden sollen, ist der Reim beibehalten, wie das auch im elisabethanischen Drama der Fall war. Diese Umstellung vom Reim zum Blankvers entspricht dem natürlichen Empfinden Lees (s. oben p. 8), ist aber auf den Einfluß Shakespeares und des elisabethanischen Dramas zurückzuführen.

---

[53]) Mühlbach (p. 74) sagt: „... so finden wir in «Sophonisba, or Hannibal's Overthrow» und in «Caesar Borgia» deutliche Anklänge an «Othello»...", gibt aber keine Beispiele. Für «Caesar Borgia» trifft dieses in hohem Maße zu, aber nicht für «Sophonisba».

[54]) In der Darstellung der Liebe hat Lee nicht nur hier, sondern auch in seinen späteren Tragödien sein Bestes geleistet.

[55]) Genest, vol. I. p. 198.

[56]) Dryden hatte schon 1675 in dem Prolog zu seiner Tragödie «Aureng-Zebe» dem Reim entsagt (vgl. vol. V. p. 201 der Scott-Saintsbury Ausgabe von Drydens Werken); er schrieb sein erstes Blankversdrama jedoch nicht eher als 1678 und zwar in «All for Love». Lee ging ihm also mit der wirklichen Uebernahme des Blankverses voraus.

Veranlassung zu der Tragödie ist der französische Roman «Cassandre» von La Calprenède gewesen. Einzelheiten hat Lee hieraus und von den Historikern Plutarch, Curtius, Arrian und Justinius genommen.[57]) Der Grundkern der Handlung jedoch ist frei erfunden. Lee folgt seinen Quellen, die Stoff in reichlichem Maße bieten, nicht immer genau; teilweise übernimmt er wörtlich, teilweise ändert er, manchmal fügt er Eigenes hinzu. Ganz anders als bei «Sophonisba» hat Lee hier Roman und Geschichte zu einer guten Tragödie verbunden, was unbedingt für seine dramatische Begabung spricht.[58])

An einigen Stellen hat Lee unter dem besonderen Einfluß von Shakespeare gestanden.[59]) Nachahmungen bezw. Entlehnungen aus «Julius Caesar» beweisen das.

Cassander, das Haupt der Verschwörung gegen Alexander, hat einige Züge erhalten, die an den Verschwörer Cassius aus «Julius Caesar» erinnern. Cassius und Cassander wollen den Tod des Machthabers, da sie dessen Alleinherrschaft fürchten. Cassius muß die Verschworenen erst von der Gefährlichkeit Caesars überzeugen, deshalb ist er bemüht, gegen Caesar Stimmung zu machen. Cassander hat das nicht nötig. Er findet Männer, die sich ohne Bedenken gegen Alexander verschwören, um sich für erlittene Beleidigungen zu rächen. Cassander braucht also nicht wie Cassius den Herrscher in ein schlechtes Licht zu stellen, um Verschworene zu gewinnen. Trotzdem tut er das mit ähnlichen Worten, wie sie Cassius wählt, was die Gegenüberstellung der Texte zeigt:

Cas. — — — — — — —
Caesar cried 'Help me, Cassius, or I sink!'
— — — — — — — — — —
He had a fever when he was in Spain,
And when the fit was on him, I did mark
How he did shake:
— — — — — — — — — —
Alas, it cried 'Give me some drink, Titinius,'
As a sick girl. — — — — —

«Caes.» I. 2. 111.

Cass. — — — — — — — —
Remember he's a Man, his Flesh as soft
And penetrable as a Girl's: — — — — — — —
— — — — — — — — — —
Water will drown him, Fire burn him,
A Surfeit, nay a fit of common Sickness,
Brings this immortal to the Gate of Death.

«Alex.» I. p. 225.

Cassius und Cassander halten es für unwürdig, sich vor dem Regenten, wie vor einem Gott beugen zu müssen:

Cas. — — — — — — — And this man
Is now become a god, and Cassius is
A wretched creature and must bend his body,
If Caesar carelessly but nod on him.
— — — — — — — — — —

«Caes.» I. 2. 115.

[57]) Vgl. hierzu die Arbeiten von Auer (p. 39 ff.), von Hermann Dencker, Ueber die Quellen von Nath. Lees Alexander The Great. Diss. Halle 1903, und von H. W. Hill.

[58]) Genest sagt von «Alexander» „— this is Lee's best Tragedy —" (vol. I. p. 198).

[59]) Vgl. Auer p. 54.

Cass. All Nations bow their Heads with Homage down,
And kiss the Feet of this exalted Man:
— — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — like Dogs ye fawn,
The Earth's Commanders fawn, and follow him;
Mankind starts up to hear his Blasphemy:
And if this Hunter of this barborous World
But wind himself a God, you echo him
With universal Cry.

«Alex.» I. p. 223.

Eine weitere Reminiszenz aus «Julius Caesar» zeigt sich beim Auseinandergehen der Verschworenen. Cassius und Brutus geben Ermahnungen:

Cas. And, friends, disperse yourselves; — — —
— — — — — — — — — — — —
Bru. — — — — — —
Let not our looks put on our purposes,
— — — — — — — — — —

«Caes.» II. 1. 222.

Aehnlich klingt die Mahnung, die Cassander den Verschworenen zuruft:

Now change the Vizor, every one disperse,
And with a Face of Friendship meet the King.

«Alex.» I. p. 227.

Lee hat auch sehr wahrscheinlich unter dem Einfluß von Shakespeares «Julius Caesar» Vorzeichen, Träume und den Wahrsager in sein Stück hineingebracht. Aus seinen Quellen nimmt er Warnungen und Vorzeichen, wie die Rabenschlacht,[60]) begnügt sich aber nicht nur damit, sondern fügt noch neue hinzu. Cassander in seinem Monolog,[61]) die Verschworenen[62]) und zwei Generäle Alexanders[63]) berichten von sonderbaren Vorzeichen und Erscheinungen, die uns lebhaft an die im «Julius Caesar» erinnern (I. 3.). Dencker hat für sie keine Quellen gefunden.[64]) Er hält sie für eine Erfindung Lees; nach meiner Ansicht sind sie jedoch unter Shakespeares Einfluß entstanden. Auffallend ist es, daß Lee die Warnungen nicht durch chaldäische Priester wie in der Quelle, dem Roman «Cassandre», an Alexander richtet, sondern (wie im «Julius Caesar») durch einen Wahrsager namens Aristander. Aristander war im Roman nicht Wahrsager, sondern eine bedeutende Persönlichkeit am Hofe. Wohl werden chaldäische Priester bei Lee erwähnt; sie treten aber nicht handelnd auf.[65]) Ich nehme deshalb an, daß sich Lee an das wirkungsvolle Auftreten des Wahrsagers im «Julius Caesar» erinnert hat und dadurch beeinflußt von seiner Vorlage abwich.

Den Verschworenen in Lees Drama erscheint der Geist des Königs Philipp.[66]) Cassander berichtet über diesen Vorfall:

---

60) Vgl. Dencker, p. 19 u. 22.
61) «Alexander» I. p. 221.
62) ibid. II. p. 230.
63) ibid. II. p. 236.
64) Dencker, p. 12 u. 20.
65) «Alexander» II. p. 233.
66) ibid. I. p. 225.

The Spirit of King Philip, in those Arms
We saw him wear, pass'd groaning thro' the Court,
His dreadful Eye Balls roll'd their Horror upwards;
He wav'd his Arms, and shook his wondrous Head.
— — — — — — — — — —

«Alex.» II. p. 230.

Eine Reminiszenz aus Shakespeares «Hamlet» ist hier nicht zu verkennen. Bekanntlich läßt ja auch Shakespeare in seiner Trägödie den Geist in voller Rüstung auftreten.[67])

Im «Alexander» hat Lee sein dramatisches Talent gezeigt. Roman- und Geschichtsstoff sind unter seiner Hand zu einer Tragödie geworden. Diese Tragödie ist auf den ersten Blick heroisch. Untersucht man sie jedoch näher, so findet man manches, was sie mit dem elisabethanischen Drama verbindet. Prunkvolle Darstellungen, immer wieder neue Handlungen weiß Lee zu bringen und entspricht somit dem Geschmacke seiner Zeit. Dabei zeigt Lee aber, daß er auch dramatisch gestalten kann. Einige Szenen sind echt dramatisch angelegt und oft auch gut durchgeführt (Bankettszene, IV. p. 262 ff. und Gespräch zwischen Statira und Roxana, III. p. 246 ff.). Auch seine Helden sind nicht in allem Typen geblieben, sondern zum Teil dramatische Helden geworden. Lee hat sie als natürliche und lebenswahre Menschen gezeichnet. Sie haben nicht nur Kämpfe gegen äußere Feinde zu bestehen, die sie als Heroen mit übermenschlicher Kraft erledigen, sondern Kämpfe in ihrem Innern, die durch tragische Konflikte heraufbeschworen und nicht mit Waffengewalt und Körperkraft zu gewinnen sind.[68]) Eine Annäherung an das elisabethanische Drama klingt hier deutlich durch.

Bei der Zeichnung der Charaktere hält sich Lee oft eng an seine Quellen, bemüht sich aber, wie schon gesagt, natürliche und lebenswahre Menschen darzustellen. Lysimachus, Hephestion und die Königin Sysigambis hat er dem Roman nachgebildet, Clitus dem Curtius, Alexander teilweise dem Roman, teilweise den Historikern. Es zeigt sich deutlich, wie die Quellen, Roman und Geschichte, einen verschiedenen Einfluß ausgeübt haben. Lee zeichnet nur dann heroische Helden, wenn er sie dem Roman nachbildet.[69]) Lysimachus erinnert noch am meisten an einen heroischen Helden. Er ist aus königlichem Geschlechte, mutig trotzt er allen Gefahren und vollbringt übermenschliche Heldentaten, so bei der Lebensrettung Alexanders und im Kampfe mit dem Löwen. Nur die Liebe zu Parisatis, der Schwester Statiras, ist ihm Lebensinhalt. — Die ganze Liebesepisode zwischen Parisatis und ihren Liebhabern Hephestion und Lysimachus hat Lee dem französischen Romane entnommen und ist heroisch dargestellt. — Auch Alexander erinnert in mancher Hinsicht an einen Helden des heroischen Dramas. Er

[67]) «Hamlet» I. 1. 60 und I. 2. 199.

[68]) Der Erfolg, den «Alexander» auf der Bühne gehabt hat, liegt zum großen Teil an dem Menschlich-Tragischen der ganzen Handlung. Schon Dryden erkennt diesen Vorzug und sagt in seiner Epistle to Mr. Lee, on his Alexander:

Such Praise is yours, while you the Passions move,
That 'tis no longer feign'd; 'tis real Love,
Where Nature triumphs over wretched Art;
We only warm the Head, but you the Heart.

Lees Works (1734) vol. III. p. 212.

[69]) Heroische Vorbilder aus anderen Tragödien ahmt Lee jetzt nicht mehr bewußt nach.

stellt sich höher als die Götter und läßt sich wie einen Gott verehren. Die Liebe geht ihm über alles. Ueber der Liebe zum Weibe vernachlässigt er die Staatsgeschäfte. Diese Charakterzüge hat Lee dem französischen Romane entnommen. Menschliche Züge erhält Alexander, wenn Lee nicht dem Roman, sondern den Historikern folgt. So kommt es, daß Alexander nicht immer als Gewaltherrscher und heroischer Held gezeichnet ist. Er tritt auch als Mensch auf, der ein Herz für andere hat. Er begnadigt Lysimachus, den er im Zorn bestraft hat, er bereut seine Gewalttat an Clitus, und sterbend verzeiht er Roxana, der Mörderin seiner Gemahlin Statira. — Wahr, echt und natürlich ist der Charakter des Clitus. Bei ihm sind keine heroischen Eigenschaften zu finden. Clitus ist eine derbe Soldatennatur, die die heroische Tragödie nicht kennt. Frauen und Liebe sind für ihn der Verderb des Mannes. Treue und Hingebung zu seinem König sind die hervorstechendsten Charaktereigenschaften bei ihm. Aus Liebe zu Alexander wagt er es, ihm, dem vom Weine Erhitzten, offen die Wahrheit über seine Verfehlungen zu sagen. Im Zorn erschlägt ihn der König. Sein Tod ist tief tragisch. Lee hat in Clitus wohl den besten Charakter dieser Tragödie gezeichnet. — Aber auch seine Frauengestalten, insbesondere Roxana und Statira und teilweise auch Parisatis, sind in ihrer Liebe und Leidenschaft echte Menschen mit Tugenden und Fehlern.

Auch sonst hat sich Lee vom Vorbild der heroischen Tragödie freizumachen versucht. So ist seine Sprache, die sich oft gut der Situation anpaßt, nicht immer wild und schwülstig und seine Phantasie nicht so zügellos wie früher. An vielen Stellen erkennt man hier den Eindruck, den Shakespeares «Julius Caesar» auf ihn gemacht hat.

Die Untersuchung von «Alexander» hat gezeigt, daß bewußte Anlehnungen an dramatische Vorbilder bei Lee seltener geworden sind. Wenn er sich jedoch an bühnenwirksame Motive erinnert, dann verwendet er sie auch hier im «Alexander». So muß man auch seine Anlehnungen an Shakespeare verstehen, die, wie alle anderen, nicht mehr so wahllos sind wie in früheren Tragödien. Lee hat sich auf sich selbst besonnen, hat viel eigene Arbeit geleistet und planvolles Schaffen gezeigt.

Mithridates, King of Pontus.

Gewaltmenschen und Herrschernaturen hat Lee mit Vorliebe zu Hauptheldeu seiner Tragödien gemacht, so auch in «Mithridates, King of Pontus», einem Drama, das 1678 im Theatre Royal zur Aufführung kam.[70]) Als Quellen benutzte Lee die Geschichtsschreiber Appianus und Plutarch. Zu Racines Tragödie «Mithridate» steht Lees Stück teilweise in Abhängigkeit, so daß man annehmen muß, daß Lee die französische Tragödie gekannt hat.[71]) Lees Abhängigkeit hiervon ist aber wie seine Abhängigkeit von den französischen Romanen nach einer bestimmten Richtung hin einzuschränken. Sie bezieht sich nur auf den Stoff, nicht auf den Geist.

---

70) Genest, vol. I. p. 226.

71) Vgl. Rich. Haupt, Quellenstudien zu Lee's «Mithridates, King of Pontus». Diss. Kiel 1916. p. 15.

Lee läßt sich nicht den Geschmack der französischen Dramen aufzwingen. Für ihn sind sie nur Quellen, die ihm den Stoff bieten, den er dann nach seiner Art verarbeitet. Haupt zeigt an vielen Beispielen die Art, wie Lee das französische Drama für sein Stück umgearbeitet hat und kommt zu folgendem Urteil: „Wohl hat er (Lee) aus Racine genommen, was ihm brauchbar war, aber er hat sämtliche Entlehnungen in bestimmter Richtung weitergebildet und seinem Werke organisch eingefügt, so daß sein Drama an sich ein einheitliches Ganzes bildet."[72])

Ueber sein Verhältnis zu Shakespeare geben Lees eigene Worte in der Dedikation an den Grafen von Dorset und Middlesex Aufschluß: „I have endeavour'd, in this Tragedy, to mix Shakespear with Fletcher: The Thought of the former, for Majesty and true Roman Greatness; and the Softness and passionate Expressions of the latter, which make up half the Beauties, are never to be match'd."[73])

Klar und deutlich spricht sich Lee darüber aus, was er an Shakespeares Kunst schätzt. Man darf annehmen, daß er sich bemüht, seinen Tragödien, besonders jetzt dem «Mithridates», etwas von dem Geist Shakespeares zu geben. In früheren Tragödien, auch noch im «Alexander», hat Lee aus Shakespeare geschöpft, wenn er sich an etwas erinnerte und wenn er es für brauchbar hielt. Für «Mithridates» gilt das auch, aber darüber hinaus findet man Anlehnungen, die mehr als ein Erinnern sind. So hat Lee Charaktere gezeichnet, die denen Shakespeareschen Dramen äußerst ähnlich sind.[74])

Das gilt zunächst für Pelopidas, der dem Jago aus Shakespeares «Othello» nachgebildet ist. Die Motive ihres Handelns sind bei Jago und Pelopidas dieselben. Mißgunst und Neid sind so groß bei ihnen, daß hieraus tiefer Haß entsteht:

Jago. — — — — — — I hate the Moor;
— — — — — — — — — —

«Othello» I. 3. 392.

Pelop. — — — — — — —
You cannot hate your Brother more to Death,
Than I; — — — — — — — —

«Mithr.» I. p. 14.

Die wenigen an ihre Herren gerichteten und anscheinend bedeutungslos hingeworfenen Worte, worin man mehr eine Höflichkeit als einen Zweck und eine böse Absicht vermuten könnte, zeigen große Aehnlichkeit miteinander und sind nicht nur eine Gedanken-, sondern sogar eine Wortreminiszenz. Zum Vergleich führe ich einige ihrer kurzen Sätze an:

Jago. My noble lord, — — — —

«Oth.» III. 3. 92.

I do beseech you — — —

«Oth.» III. 3. 144.

My lord, I take my leave.

«Oth.» III. 3. 241.

---

[72]) Haupt, p. 28.
[73]) Lees Works (1734), vol. II. p. 7.
[74]) Vgl. Haupt, p. 39 ff.

My lord, I would I might entreat your honour.
— — — — — — — — — — — — —

«Oth.» III. 3. 244.

Pelop. Hear me, my Lord.

«Mithr.» I. p. 14.

Will you but give me leave?

ibid.

Let me entreat you — — — — — —

ibid.

Ebenso deutlich zeigt sich der Einfluß von Shakespeares «Othello» an einer anderen Stelle. Mithridates hatte sich entschlossen, auf Semandra, die Geliebte seines Sohnes Ziphares, zu der auch ihn eine heiße Liebe ergriffen hatte, zu verzichten. Während nun Ziphares gegen die Römer in den Krieg zieht, bemüht sich seine Gegenpartei mit seinem Bruder Pharnaces an der Spitze, ihn und Semandra zugrunde zu richten. Pelopidas ist ihr Werkzeug; er hat die Aufgabe, die Sinnenlust des Mithridates aufzupeitschen, um dessen Leidenschaft zu Semandra wieder zu erwecken. Aus dieser Situation erhoffen sie dann, den Untergang von Ziphares, Semandra und Mithridates herbeiführen zu können. Pelopidas versucht nun, wie Jago im «Othello», den Frieden des Mithridates zu stören. Mit ähnlichen Mitteln wie Jago sie gebraucht, um bei Othello rasende Eifersucht zu erwecken, erregt Pelopidas bei Mithridates die wildeste Leidenschaft.[75]) Beide Verführer verhalten sich zunächst zurückhaltend und machen nur Andeutungen, keine Vorschläge, um ihre Opfer selbst zum Handeln zu bringen, so daß diese glauben, aus freien Stücken vorzugehen. Lee hat die Rolle des Pelopidas konsequent durchgeführt. Er hat dabei zweifellos von der Meisterschaft, mit der Shakespeare die Rolle Jagos gezeichnet hat, gelernt. Die beiden Stellen erhalten durch die im Mittelpunkt stehenden Verführer, trotz Verschiedenheit der Situationen, eine gemeinsame Note, die sich nicht allein in der Aehnlichkeit der Charaktere von Jago und Pelopidas, sondern auch von Othello und Mithridates zeigt. Die letzteren hegen beide Zweifel an der Wahrheit der Aussagen ihrer Diener. Beide fassen den Entschluß, grausame Rache zu nehmen, wenn sie die Opfer einer Verleumdung sind:

Oth. Villain, be sure thou prove my love a whore,
Be sure of it; give me the ocular proof;
Or, by the worth of man's eternal soul,
Thou hadst been better born a dog
Than ever answer my waked wrath!

«Oth.» III. 3. 359.

Mithr. — — — — — — — — — if I find
(Which I begin to do) that you have play'd
The Villain, Andravar, or thou Pelopidas,
And laid Semandra's Beauty as a Snare
To catch Ziphares' Life, (Oh, all the Gods!)
And ruin me, by placing of the Bait:
Mark me, if aught of this, if any Shadow
Appear, that you conspir'd to betray me;
I'll heap such Horrors on your frighted Souls,
That you shall call your Brother Devils up,
To snatch you hence, rather than stand my Fury.

«Mithr.» IV. p. 65.

[75]) Vgl. «Mithridates» III. p. 43—45 mit «Othello» III. 3. 93—277.

Diese Stellen zeigen, neben ihrer Uebereinstimmung im Inhalt, Lees Neigung, ausführlicher zu schildern und heftigere Worte zu gebrauchen als sein Vorbild. Sie sind ferner ein Beispiel dafür, daß Lee Shakespeare nicht einfach kopiert hat, sondern seine eigene Sprache hat, die zwar unter dem Einfluß Shakespeares hier gemäßigter als an anderen Stellen ist.

Lee hat als Schauspieler ein feines Gefühl für wirkungsvolle und packende Szenen. Sie bleiben fest in seinem Gedächtnis, um bei Gelegenheit in seinen Tragödien wieder aufzutauchen. Auffallend häufig finden wir Reminiszenzen aus «Julius Caesar», so auch hier.

Archilaus' Bericht über die nächtlichen Wunder erinnert an die Erzählung, die Calpurnia im «Julius Caesar» über die Schrecknisse der Nacht gibt:

Cal. — — — — — — — —
And graves have yawn'd, and yielded up their dead;
— — — — — — — — — —
And ghosts did shriek and squeal about the streets.
— — — — — — — — — —

«Caes.» II. 2. 18.

Arch. — — — — — — — — — —
Strange doleful Voices shrilly echo'd thro'
The darken'd Fane; the Monuments did open,
And all the Marble-Tombs, like Spunges squeez'd,
Spouted big Sweat; — — — — —
While thro' the Streets your murder'd Brothers rode,
— — — — — — — — — — —

«Mithr.» V. p. 81.

Auch der Bericht des Pelopidas von dem festlichen Einzug des Ziphares in Sinope hat sein Vorbild im «Julius Caesar», und zwar in den Worten des Tribuns Marullus, der die Bürger, die jetzt Caesar zujubeln, an die Zeit erinnert, in der sie Pompejus bei seinem Einzug begeistert empfangen hatten:

Mar. — — — — — Many a time and oft
Have you climb'd up to walls and battlements,
To towers and windows, yea, to chimney-tops,
Your infants in your arms, — — — — — —
— — — — — — — — — —
And when you saw his chariot but appear,
Have you not made an universal shout,
— — — — — — — — — — — —
And do you now strew flowers in his way
That comes in triumph over Pompey's blood?
— — — — — — — — — — — —

«Caes.» I. 1. 42.

Vergleicht man hiermit die Worte des Pelopidas, so erkennt man doch, trotz aller Lee eigentümlichen Uebertreibung, eine Aehnlichkeit beider Stellen:[76])

Pelop. — — — — — — — —
While from the Scaffolds, Windows, tops of Houses,
Are cast such gaudy Show'rs of Garlands down,
That ev'n the Croud appear like Conquerors,
And the whole City seems like one vast Meadow,
Set all with flowers, as a clear Heaven with Stars.
— — — — — — — — — — — —

[76]) Lee stellt diesen Einzug auf der Bühne dar (III. p. 50). Die szenischen Angaben, die er hier ausnahmsweise macht, lassen die große Pracht der damaligen Inszenierungen vermuten.

Mothers, who cover 'd all the Banks beneath,
Did rob the crying Infants of the Breast,
— — — — — — — — — — —
And climbing Boys stood on their Fathers Shoulders,
Answering their shouting Sires with tender Cries,

«Mithr.» III. p. 49.

Inhaltliche Uebereinstimmungen zeigen der Traum des Mithridates (IV. p. 62) und der Traum des Clarence im «King Richard III.» (I. 4.) von Shakespeare. Beide Träume bestehen aus zwei Teilen: Clarence träumt, auf der Ueberfahrt nach Burgund ertrunken zu sein. Er wandert auf dem Meeresboden zwischen gesunkenen Schiffen, reichen Schätzen und ertrunkenen Menschen umher. Dann glaubt er sich in das Reich der ewigen Nacht entrückt, wo ihm Warwick, den er einst erschlagen hatte, schreiend und heulend begegnet und nach Vergeltung ruft. Von dem Geschrei und Lärm aufgeschreckt, wacht Clarence zitternd auf. — Mithridates träumt, er sei in eine andere Welt versetzt, wo er von einem Gipfel in die Hölle sieht. An unbegrabenen Leibern flüchtiger Geister vorbei durcheilt er die dunklen Höfe der Hölle. Dann wird er in himmlische Gefilde getragen. Hier kommen schreiend die Geister der von ihm erschlagenen Söhne auf ihn zu, rufen die in Asien gefallenen Römer zusammen und stürzen, Rache suchend, unter der Führung von Pompejus auf ihn los. Das Geklirre von Waffen läßt Mithridates erschreckt aufwachen. — Man darf wohl annehmen, daß Lee bei der Komposition dieser ergreifenden Stelle die Szene aus «King Richard III.» vorgeschwebt hat.[77]) Besonders gegen Ende der beiden Träume sind die Uebereinstimmungen auffallend.

Der Hauptheldin Semandra hat Lee viele Züge gegeben, die an Lucretia aus Shakespeares Gedicht «The Rape of Lucrece» erinnern.[78]) In ihr hat Lee „Majesty and true Roman Greatness" dargestellt. Semandra erleidet dasselbe Schicksal wie Lucretia, nämlich Schändung durch einen rohen Despoten. In ihrem tiefen Schmerz ist beiden nicht nur die Nacht, sondern auch der Tag verhaßt. Folgende Worte Semandras könnten auch von Lucretia (vgl. «Lucrece» Zeile 746 ff.) gesprochen sein:

Sem. — — — — — — — — — —
'Tis sure, thou hast undone this helpless Creature,
And turn'd to mortal Paleness all her Beauties; (Weeping.)
Thou hast made her hate the Day which once adorn'd
Her open Sweets; how wretched hast thou made me!
Yet, Oh my Soul, thou inward Knowledge, speak,
How much I hate this violated Shrine.

«Mithr.» IV. p. 66.

Ihre Schmach wollen Semandra und Lucretia nicht überleben; der Tod soll sie davon befreien. Ueberall spricht aus Semandras Worten der Geist Lucretias. So, wenn sie zu Mithridates, der nach der

[77]) Shakespeares Tragödie «King Richard III.» war bis 1678 noch nicht wieder gespielt worden. Erst 1700 kam eine Bearbeitung von Colley Cibber zur Aufführung (s. oben p. 3). Sie lebte aber während der Restauration weiter in John Caryls «English Princess», zuerst gespielt 1667 im Lincoln Inn Fields Theatre (Vgl. Genest, vol. I. p. 73).

[78]) Die Figur der Semandra ist nicht historisch, sondern eine Fiktion Lees. — Eine Aehnlichkeit Semandras mit Lavinia aus Shakespeares «Titus Andronicus» sucht Haupt p. 40 ff, nachzuweisen. Ich halte Lucretia als Vorbild für wichtiger.

Tat von Mitleid ergriffen ist, sagt, daß es keine Genugtuung für sie gibt:

Sem. No, there is in Nature none (satisfaction);
Since I can never be Ziphares' Bride.
For if thou shouldst consent to make us One,
And Heav'n shou'd Warrant it; nay, tho' Ziphares
Extravagantly shou'd consent to take me,
Ah, cou'd I meet those dear, those faithful Arms,
Which yet, in Sleep, ne'er touch'd a Breast but mine;
Thus wrong'd, and thus defil'd thus nothing left
Of his Semandra, but her spotless Mind!
This is too much to think. Ah, Cruel King!
Now I cou'd curse, now I cou'd tear my self,
Now I cou'd weep, as if 'twere possible
To wash my Stains out! Tell me, O you Powers,
For I'll be calm, was I not worthy of your Care?
And why, you Gods, was Virtue made to suffer?
Unless this World be but as Fire, to purge
Her Dross, that she may mount and be a Star.
Were this but certain; Ah! there's nothing sure,
But my irrevocable Fate; undone Semandra! —
This, this is certain, Death with Loss of Honour.

«Mithr.» IV. p. 66.

oder wenn sie mit dem Dolche in der Hand auftritt und sagt:

Meet him I must, and run into his Arms;
But with a Roman Blow, which first shall drive
This Ponyard to my Heart; Then rush upon him,
Then clasp him close, then he'll believe me true.

«Mithr.» V. p. 87.

Lee hat den Charakter der Semandra sehr sympathisch gezeichnet; er ist in dieser Tragödie wohl am besten gelungen.[79]) Das Vorbild, das Lee in Shakespeares Lucretia gehabt hat, hat auf die Zeichnung ihres Charakters einen großen Einfluß ausgeübt. Das Wesen Semandras ist das einer Römerin; es ist ungekünstelt, ungeziert, echt und wahr, ganz anders als im Roman. Ihre Sprache ist würdevoll und ihrem Schmerze angemessen.

Zwischen den ungleich geratenen Söhnen des Grafen von Gloucester in Shakespeares «King Lear» und den zwei Söhnen des Mithridates lassen sich manche Parallelen finden. Pharnaces im «Mithridates» entspricht dem Edmund im «King Lear». Neid und Ehrgeiz treiben sie zu ihren Taten an.[80]) Nicht genug, daß sie ihre Brüder ins Elend stürzen; auch ihre Väter werden nicht geschont. Gloucester wird an den Herzog, Mithridates an die Römer verraten.[81]) Das Schicksal der beiden Schufte ist der Tod.[82]) Diese Uebereinstimmungen lassen die Möglichkeit zu, daß Lee hier und da in Erinnerung an «King Lear» gearbeitet hat.

Der Einfluß Shakespeares zeigt sich im «Mithridates» an einzelnen Stellen und Szenen sehr deutlich, durchzieht aber nicht das ganze Stück, das dem Inhalt und Stoff nach eine heroische Liebes-

79) Nicht zuletzt kann Lee es dieser Rolle verdanken, daß «Mithridates» zu seinen besseren Werken gerechnet wird.
80) Vgl. «Mithridates» I. p. 13, V. p. 79 mit «King Lear» I. 2. 1 ff.
81) Vgl. «Mithr.» IV. p. 67 mit «King Lear» III. 3. 22 ff.
82) Vgl. «Mithr.» V. p. 91 mit «King Lear» V. 3.

tragödie ist, etwa nach dem Muster von Drydens «Aureng-Zebe» (1675). Die Zeichnung der Charaktere dagegen ist weniger heroisch. Shakespeares Einfluß ist hierbei klar zu erkennen. Es glückt Lee unter diesem Einfluß immer mehr, Charaktere darzustellen, die nicht heroische Typen sind, wie etwa Caesario oder Augustus in «Gloriana», sondern Menschen, bei denen man eine Charakterentwicklung sieht, wie bei Ziphares und Pharnaces, den beiden Söhnen des Mithridates, oder bei Archilaus, dem General von Ziphares. Selbst Mithridates ist nicht eine rein heroische Heldenfigur. Er ist nicht der absolut schlechte Mensch, der selbstsüchtige Despot wie Nero aus Lees erster Tragödie. Nur unter dem Einfluß schlechter Ratgeber wird er zum Despoten, und als solchen hat Lee ihn echt heroisch dargestellt. Mithridates ist zum Teil ein Charakter wie ihn das alte Drama schildert. In seiner Brust kämpft das Gute mit dem Bösen. Er hat ein mitfühlendes Herz. Er will seine Sinnenlust und Leidenschaft bezwingen. Reue ergreift ihn nach seiner Tat; er selbst bekennt es mit den Worten:

Press'd with Remorse, I rested on my Couch,
And slept; — — — — — — —

«Mithr.» IV. p. 62.

Ueber den nur wenig heroischen Charakter der Semandra habe ich schon gesprochen. Zusammenfassend kann man sagen, daß Lee bei der Charakterzeichnung auf dem Wege fortschreitet, den er im «Alexander» eingeschlagen hatte. Er schildert Menschen, die dem Zuschauer Interesse und Mitempfinden abgewinnen. Man empfindet, daß er mit dem Herzen schreibt, daß er selbst das Schicksal seiner Helden miterlebt. Trotz seiner Neigung zum heroischen Stil, was sich in der Auffassung der Handlung und in vielen Aeußerlichkeiten zeigt, ist seinen Helden etwas Wuchtig-Elisabethanisches eigen. — Die Sprache paßt sich den Situationen oft gut an. Sie hat dann viel von dem früheren Schwulst verloren. An manchen Stellen schwingt sich Lee zu wahrer Größe empor. So sind die Worte der Semandra, mit denen sie ihr Leid klagt, von einer Schönheit und Klarheit, die den schwülstigen Stil der heroischen Tragödie ganz vermissen lassen und an die Ausdrucksweise Shakespeares erinnern (s. die oben angeführten Zitate). Bis auf die letzten Verse am Szenen- oder Aktschluß, die Lee fast regelmäßig im Reim abgefaßt hat, ist die ganze Tragödie im Blankvers geschrieben. Man sieht, daß Lee auch sprachlich von Shakespeare beeinflußt worden ist.[83])

«Mithridates» kann man zu den besten Tragödien Lees rechnen. Aber nicht etwa die Darstellung einer bewegten Handlung, sondern die Zeichnung lebenswahrer Charaktere hat Lees «Mithridates» zu einem guten Drama (wenigstens für jene Zeit) gemacht. Shakespeares Anteil daran ist nicht gering; denn dadurch, daß Lee sich Charaktere aus Shakespeares Tragödien zum Vorbild für die seinigen nahm, hat er gelernt, wirkliche Menschen darzustellen.

Oedipus.

Lee und Dryden zusammen haben den «Oedipus» verfaßt. Diese Zusammenarbeit ist für Lees Entwicklung als Dramatiker von einiger

[83]) Vielleicht hat auch Drydens Nachahmung von Shakespeares Sprache und Stil in der Tragödie «All for Love» (1678) auf Lee einflußreich gewirkt (s. hierüber die Ausführungen auf p. 24).

Bedeutung gewesen. Darum gehört das Stück auch in den Rahmen dieser Arbeit, obwohl Dryden und nicht Lee der Hauptanteil daran gebührt. Von Dryden ging der Plan aus, «Oepidus» zu schreiben; von ihm stammen auch der erste und der dritte Akt, während Lee die übrigen Akte verfaßte.[84])

«Oedipus» ist in einer Zeit, in der Dryden sich für Shakespeare sehr interessierte, entstanden. Im Jahre 1678 hatte Dryden seine Tragödie «All for Love; or, The World well Lost» herausgebracht, in der er sich als Schüler und Nachahmer Shakespeares zeigt. Dies tut er nicht allein dadurch, daß er denselben Stoff wie Shakespeare in «Antony and Cleopatra» behandelt, sondern vor allem dadurch, daß er Sprache und Stil Shakespeares übernimmt. «All for Love» ist Drydens erste Blankverstragödie. Auch in der Charakterzeichnung ist, wenn auch nur schwach, ein Einfluß Shakespeares vorhanden, während Dryden in der Komposition ganz selbständig bleibt. Die Handlung ist bei ihm geschlossener und einheitlicher als bei Shakespeare. Er legt seine Szenen nicht wie jener nach Rom, Aegypten und Griechenland; sein Stück spielt nur in Alexandria. Dryden gibt seine Abhängigkeit von Shakespeare zu, hütet sich aber, wie er selbst sagt, Shakespeare zu kopieren.[85]) Auf «All for Love» folgte als nächste Tragödie Drydens der «Oedipus».[86]) Hierzu lud er Lee zum Mitarbeiter ein. Dryden hatte Lee als tüchtigen Dramatiker schätzen gelernt, was er in seiner «Epistle to Mr. Lee, on his 'Alexander'» öffentlich anerkennt.[87])

«Oedipus» ist im Jahre 1678 entstanden und wurde zuerst Anfang des Jahres 1679 in Dorset Garden aufgeführt.[88]) Als Vorbilder haben Lee und Dryden die Tragödien «Oedipus Tyrannus» von Sophokles, «Oedipus» von Seneca und «Oedipe» von Corneille benutzt; vor allem die Tragödie des Sophokles ist für die beiden Dichter die eigentliche Stoffquelle gewesen.[89]) Aus diesen klassischen Vorbildern haben Lee und Dryden ein Drama geschaffen, das einerseits eine Beeinflussung durch seine Vorbilder verrät, andererseits auch charakteristische Merkmale einer heroischen Tragödie besitzt, wie z. B. die Einfügung einer Nebenhandlung (Adrastus und Eurydice), die ganz im heroischen Sinne geschrieben ist.

Es bleibt nun festzustellen, ob im «Oedipus» auch ein Einfluß Shakespeares vorhanden ist. Wie schon betont, hat sich Dryden gerade während der Entstehungszeit des «Oedipus» auffällig zu Shakespeare bekannt, so daß die Möglichkeit einer Beeinflussung

---

[84]) Dryden gibt selbst, allerdings ohne weitere Erklärung, diesen Aufschluß in seiner «Vindication of the Duke of Guise»: „I writ the first and third acts of 'Oedipus', and drew the scenery of the whole play:" (vol. VII. p. 203 der Scott-Saintsbury Ausgabe von Drydens Werken).

[85]) Die Stelle im Vorwort zu «All for Love» lautet: „In my style, I have professed to imitate the divine Shakespeare; ... I hope I need not to explain myself, that I have not copied my author servilely:" (vol. V. p. 339 der Scott-Saintsbury Ausgabe von Drydens Werken).

[86]) Dazwischen liegt noch die Komödie «The Kind Keeper; or Mr. Limberham» (1678).

[87]) Lees Works (1734) vol. III. p. 211. — Einen Teil dieser Stelle habe ich schon zitiert auf p. 16, Anm. 68.

[88]) Genest, vol. I. p. 260; vgl. auch Werner Bentzien, Studien zu Drydens «Oedipus» Diss. Rostock 1910. p. 10.

[89]) Vgl. hierzu die Dissertation von Bentzien, die in der Hauptsache die Abhängigkeit der englischen Tragödie von den drei Vorbildern untersucht.

vorhanden ist. Und tatsächlich ist ein Einfluß Shakespeares im «Oedipus» festzustellen. Am auffallendsten zeigt sich dieser in der metrischen Form und in der Sprache. Hier ist deutlich ein Studium und ein Nachahmen Shakespeares zu erkennen. «Oedipus» ist ganz im Blankvers geschrieben. Nur selten, am Szenen- oder am Aktschluß und bei besonders feierlicher Gelegenheit, wie bei der Verkündung eines Orakels (I. p. 24 und IV. p. 68), findet man den Reim. Die Bürger als Vertreter des Volkes sprechen in Prosa (vgl. Shakespeares «Julius Caesar»). Die Reden der Priester sind dagegen, auch wenn sie als Sprecher des Volkes auftreten (z. B. I. p. 23), im Blankvers abgefaßt, wodurch die höhere Stellung, die sie den Bürgern gegenüber einnehmen, gekennzeichnet wird. Trotz des Blankverses ist aber der Einfluß des heroischen Stils in der Sprache nicht wegzuleugnen. Nicht immer ist die Sprache klar und elegant, sondern häufig im hohen Pathos der Leidenschaft schwülstig und übertrieben wuchtig.

Auch in der Charakterzeichnung kann man von einem Einfluß Shakespeares sprechen. Creon, der Bruder der Königin Jocasta, ist bei den englischen Dramatikern zu einem Bösewicht geworden.[90]) In der griechischen Tragödie, die diese Gestalt vorzeichnete, war er das nicht. Für die Zeichnung Creons als Bösewicht ist besonders Shakespeare durch Richard aus seiner Tragödie «Richard III.» Vorbild gewesen. Creon hat viele Züge erhalten, die mit großer Wahrscheinlichkeit von Richard übernommen sind. Schon äußerlich sind Richard und Creon ähnlich gezeichnet. Sie sind häßliche, mißgestaltete Menschen. Eurydice sagt von Creon:

Nature her self start back when thou wert born;
And cry'd, the Work's not mine — — —
The Midwife stood aghast; and when she saw
The Mountain back, and thy distorted Legs,
Thy Face it self,
Half-minted with the Royal Stamp of Man;
And half o'ercome with Beast, stood doubting long
Whoose Right in thee were more:
And knew not, if to burn thee in the Flames,
Were not the holier Work.

«Oedipus» I. p. 15.

Richard und Creon streben nach der Krone und schrecken nicht davor zurück, sich durch Mord den Weg freizumachen. Richards Opfer sind seine Brüder Clarence und König Eduard, sowie dessen Söhne; Creons Mordpläne sind gegen König Oedipus, Eurydice und Adrastus gerichtet. Durch eine Heirat suchen beide ihren Anspruch auf den Thron zu verstärken. Richard heiratet Anna, die Witwe des ermordeten Kronprinzen, und nach deren Tod bewirbt er sich um Elisabeth, die Tochter der Königin. Creon seinerseits wirbt um die Hand von Eurydice, der Tochter der Königin Jocasta. Als ihnen schließlich vom Volke die Krone angeboten wird — auch dieses Motiv scheint von Shakespeare übernommen zu sein — heucheln sie Bescheidenheit und erklären sich für unwürdig oder unfähig, sie zu tragen:

[90]) Nicoll (Restoration Drama p. 69) hält es für möglich, daß Lee von dem Schauspieler Sandford, der als Darsteller von Intrigantenrollen berühmt war, angeregt worden ist, die Rolle des Creon so zu schreiben.

Glouc. — — — — — — — — — —
I am unfit for state and majesty:

«Rich. III.» III. 7. 205.

Creon. — — — — — — — — — —
And I am to unworthy; think agen,
And make a better Choice.

«Oedipus» I. p. 18.

Die Chöre der griechischen Tragödie ersetzen die englischen Dichter teilweise durch das Auftreten des Volkes, wozu wahrscheinlich auch wieder Shakespeare, und zwar durch «Julius Caesar», die Anregung gab.[91]) Wie dort, ist auch im «Oedipus» die Unbeständigkeit und leichte Bestimmbarkeit des Volkes vortrefflich dargestellt. Eben noch die Herrschaft des Oedipus verneinend und für Creon eintretend, wird das rebellische Volk durch den Seher Tiresias, der die Heldentaten des Königs Oedipus in aller Gedächtnis zurückruft, umgestimmt und jubelt dem heimkehrenden Oedipus zu (I. p. 17 ff.). Wer zuletzt spricht, hat das Recht auf seiner Seite, so urteilt das Volk, wie ein Bürger mit folgenden Worten sagt:

— — — — — — — — the last Man ever speaks
the best Reason.

«Oedipus» I. p. 20.

Die Geisterszenen im «Oedipus» zeigen ebenfalls Spuren von Shakespeares Einfluß. Die englischen Dramatiker, auf äußere Wirkung bedacht, ließen keine Gelegenheit vorübergehen, ergreifende und grauenvolle Szenen mit möglichst viel Spektakel darzustellen. Wo immer in ihren Vorbildern (besonders bei Seneca) über Wunder, Vorzeichen und Beschwörungen berichtet wird, bauen Dryden und Lee diese Berichte nicht nur aus, sondern stellen sie auch szenisch dar. Der zweite und dritte Akt sind zum großen Teil von Darstellungen dieser Art ausgefüllt. Die qualvolle Stimmung der ersten Szene des zweiten Aktes erinnert an die dritte Szene des zweiten Aktes von «Julius Caesar». In beiden Szenen erfüllen schreckliche Wunderzeichen die Menschen mit Grausen und Entsetzen. Verfinsterungen der Gestirne, verbunden mit Donner und Blitz, werden als Vorzeichen für den Untergang der Welt gedeutet. Im dritten Akt des «Oedipus» ist die Beschwörung der unterirdischen Geister im Tempel der Furien dargestellt. Der Gesang zu Beginn erinnert in seiner Schauerlichkeit an die Szene in der Höhle der Hexen aus «Macbeth» (V. 1)[92]), der auftretende Geist des Lajus an den Geist von Hamlets Vater. Beide Geister erscheinen in voller Rüstung,[93]) der des Lajus sogar in seinem Wagen, in dem er zuletzt vor seiner Ermordung gesehen worden ist (III. p. 51). In beiden Stücken nennen die Geister die Namen ihrer Mörder.[94])

---

[91]) Die Wiedereinführung von Volksszenen in jener Zeit muß man als eine besonders kühne Tat hinstellen, da es für unschicklich galt, das Volk auf der Bühne darzustellen oder gar sprechen zu lassen. Lee hat bei dieser Gelegenheit erkannt, daß durch Volksszenen eine große dramatische Wirkung zu erzielen ist. Er hat sich nicht gescheut, auch in späteren Tragödien das Volk auftreten zu lassen.

[92]) Aehnliche Reminiszenzen aus «Macbeth» finden sich schon in Lees «Sophonisba» (s. oben p. 11).

[93]) Die literarischen Vorbilder haben über das Aussehen des Geistes nichts Näheres angegeben.

[94]) Vgl. «Haml.» I. 5. 39 mit «Oedipus» III. p. 52.

Die Szene endlich, in der Oedipus im Schlafe wandelt und von dunklen, ahnungsvollen Träumen gequält wird (II. p. 38), ähnelt in ihrer Grundstimmung sehr der Szene aus Shakespeares «Macbeth», in der Lady Macbeth im Schlafe ruhelos umherirrt (V. 1. 22). Hier haben Dryden und Lee sicherlich in Anlehnung an Shakespeare gearbeitet, zumal da Sophokles, Seneca und Corneille eine solche Szene nicht haben.

Wörtliche Entlehnungen aus Shakespeare finden sich bei all diesen Stellen jedoch nicht,[95]) wohl dagegen aus der griechischen, lateinischen und auch französischen Tragödie.[96]) Trotzdem ist der Einfluß Shakespeares in dieser Tragödie unverkennbar. Für die Entwicklung Lees als Dramatiker ist die Mitarbeit am «Oedipus» insofern von Bedeutung gewesen, als Lee durch die Tatsache, daß auch Dryden sich an Shakespeare anlehnte und ihm nachahmte, angeregt wurde, Shakespeare weiterhin zu seinem Vorbild zu nehmen.

The Massacre of Paris.

Lee, der bisher den Stoff für seine Tragödien aus dem Altertum genommen hatte, behandelt in «The Massacre of Paris» ein geschichtliches Ereignis, das nur gut 100 Jahre zurücklag. Es war das Pariser Blutbad, das noch lange nach 1572 die Gemüter erregte, besonders in einer so bewegten Zeit wie um das Jahr 1680, wo man ähnliche Geschehnisse in England befürchtete, und wo das Schreckgespenst des „Popish Plot" umging.[97]) Das Entstehungsjahr dieser Tragödie ist nicht sicher festzustellen. Sehr wahrscheinlich kommt die zweite Hälfte des Jahres 1679 in Frage.[98]) Aufgeführt wurde sie aber nicht eher als 1690, und zwar im Theatre Royal.[99]) Die Aufführungserlaubnis wurde lange verweigert, weil das Stück eine romfeindliche Tendenz enthalten sollte,[100]) obwohl stärkere Tendenzstücke, man denke nur an Drydens und Lees «Duke of Guise», zur Aufführung kamen. Lee hatte damals sicher keine Fürsprecher und Gönner, die die Aufführung hätten durchsetzen können. Erst als Jakob II. abgesetzt und Wilhelm von Oranien König von England war, ließ sich eine Aufführung ermöglichen.

---

[95]) Bekanntlich meidet es Dryden ja peinlich, Shakespeare zu kopieren, wie er es in seinem Vorwort zu «All for Love» sagt (s. oben p. 24, Anm. 85), während Lee hierin nicht so ängstlich ist.

[96]) Vgl. Bentzien, p. 70 ff.

[97]) Walter Geiersbach in, Nathaniel Lee's Zeittragödien und ihre Vorläufer im Drama Englands, Diss. Rostock 1907, p. 17 u. 18 nennt daher Lees «Massacre» eine Zeittragödie.

[98]) Näheres hierüber bringt Fritz Resa, p. 8 u. 9.

[99]) Genest, vol. I. p .475. — Resa (p. 9) nimmt schon für 1679 eine Aufführung des «Massacre» an. Ich halte das für sehr unwahrscheinlich; denn der Epilog zum «Massacre» gibt keinen eindeutigen Beweis für eine Aufführung im Jahre 1679, wie Resa annimmt. Zudem findet sich nirgends ein Bericht von einer Aufführung oder einem Verbot, wie später von Lees «Lucius Junius Brutus», einem Stück, das nach dreimaligem Erscheinen verboten wurde.

[100]) Eine Tendenz gegen Rom und die katholische Religion enthalten auch einige spätere Stücke Lees, so «Caesar Borgia», «Theodosius», «Brutus» und «The Princess of Cleve».

Ob Lee in den 11 Jahren von der Entstehung bis zur Aufführung des «Massacre», also von 1679 bis 1690, Aenderungen an diesem Stück vorgenommen hat, ist nicht festzustellen — da der erste Druck nicht eher als 1690 erschien — aber kaum anzunehmen, da sich nirgends Andeutungen darüber finden. Gegen eine Aenderung spricht die Tatsache, daß die Szenen aus dem «Massacre», die Lee in seine 1682 erschienene Tragödie «The Duke of Guise» übernommen hat, und die entsprechenden Massacreszenen, die im ersten Druck von 1690 enthalten sind, keine wesentlichen Unterschiede aufweisen.[101])

Als Quelle hat Lee nicht mehr ein heroischer Roman oder ein französisches Drama gedient, sondern ein Geschichtswerk, und zwar Davilas «Storia delle guerre civile», die ihm in der französischen Ausgabe von J. Baudoin oder vielleicht in der englischen Uebersetzung von Sir Charles Cotterel vorgelegen hat. Lee folgt seiner Quelle sehr genau und scheut sich nicht, manche Stellen wörtlich zu übernehmen.[102]) Frei von dieser Abhängigkeit sind die Szenen zwischen Guise und Marguerite, da sie eine Erfindung Lees sind.

Wenn Lee auch stofflich sehr stark von dem Geschichtswerk abhängig ist, so zeigt er doch selbständige Arbeit. Direkte Anlehnungen an dramatische Vorbilder sind nicht vorhanden, auch nicht an Marlowes «Massacre at Paris», das doch am ehesten in Frage gekommen wäre. Lee behandelt nur die Geschehnisse der Bluthochzeit (1572). Sein Stück schließt mit dem Mord an dem französischen Admiral und der Niedermetzelung der Hugenotten, während Marlowes «Massacre at Paris» außer der Bluthochzeit (1572) auch noch den Mord an Guise (1588) und die Ermordung Heinrichs III. (1589) darstellt. Reminiszenzen aus bekannten Werken finden sich auch nur wenig. Eine Wortreminiszenz aus Marlowes «Tamburlaine» liegt sicher am Ende des dritten Aktes (p. 318) vor. Der König nennt hier den Admiral „The Scourge of Kingdoms!". Tamburlaine ist bei Marlowe „The Scourge of God".

Lee nennt sein «Massacre of Paris» eine Tragödie, aber zu Unrecht. Das Stück ist vielmehr ein Ausschnitt aus der Geschichte, der ergreifende Bilder vor Augen führt, aber keine dramatische Handlung enthält. Die Entwicklung und Verwicklung der Geschehnisse sind nicht genügend motiviert. Die Helden sind als Charaktere zwar gut gezeichnet, aber tiefe tragische Konflikte oder tragische Schuld findet man bei ihnen, außer bei dem Admiral, nicht. In dieser Beziehung läßt sich das Stück mit Shakespeares «Heinrich VIII.» vergleichen, wo Shakespeare auch nicht über eine Darstellung der Geschichte hinausgekommen ist.

Interessant ist nun die Frage, wie sich der Einfluß früherer Vorbilder ausgewirkt und was Lee hier, wo er doch teilweise selbständig ist, geleistet hat.

Zunächst hat die heroische Tragödie noch einen gewissen Einfluß ausgeübt, stilistisch sowohl als auch sprachlich. Lee, der in seinen bisherigen Tragödien die Liebe so gern in den Mittelpunkt gestellt hatte, konnte auch hier nicht umhin, der Darstellung der Liebe zwischen Guise und Marguerite einen breiten

[101]) s. hierzu die Ausführungen auf p. 54.
[102]) Vgl. Auer, p. 98.

Raum zu geben. Wohltuend ist es aber, daß die Szenen zwischen den beiden Liebenden nicht den Mittelpunkt der Handlung einnehmen. Das Liebesverhältnis ist im Anfang heroisch dargestellt. Guise wird von Marguerite leidenschaftlich geliebt. Er selbst ist in seiner Liebe zu ihr ganz heroischer Held. Für Marguerite will er alles hingeben. Seine Liebe zu ihr stellt er über die Staatsgeschäfte. Aber noch in derselben Szene tritt der Umschwung bei Guise ein. Er ist kein heroischer Liebhaber mehr, wenn er sagt, daß er Marguerite aus Ehrgeiz und politischen Interessen heiraten will. Wie unheroisch seine Liebe zu Marguerite nun dargestellt ist, zeigt sich vollends darin, daß Guise sich sofort bereit erklärt, auf Marguerite zu verzichten, sobald er erfährt, daß durch eine Heirat von Marguerite mit dem Prinzen von Navarra seine politischen Pläne, die auf den Untergang der Hugenotten hinarbeiten, gefördert werden. Zur Erlangung politischer Ziele gibt er seine Geliebte auf. Deutlich erkennt man an der Entwicklung des Verhältnisses von Guise und Marguerite, wie Lee immer mehr von der Darstellungsweise der eigentlichen heroischen Tragödie abweicht.

Noch überzeugender kommt sein Abwenden von der heroischen Tragödie und sein Annähern an das elisabethanische Drama in den Szenen der Haupthandlung, die die Ermordung der Hugenotten zum Gegenstand hat, zum Ausdruck. Intrigen, Lügen, Falschheit und Mord, nicht mehr die Liebe stehen im Mittelpunkt des Geschehens. Was Scheußlichkeit und Gemeinheit der Handlung anbelangen, so erinnern diese Szenen oft an solche elisabethanischer Blut- und Rachetragödien. An einigen Stellen, besonders deutlich in der zweiten Szene des dritten Aktes, wo Guise in gräßlichen Bildern das Blutbad im voraus schildert, findet sich eine ähnliche Wildheit des Ausdruckes wie im elisabethanischen Drama.

Vor allem auch in der Charakterzeichnung, durch die Lee schon in seinen früheren Tragödien von dem heroischen Drama abgewichen war, erkennt man sein Bestreben, dem alten Drama nahezukommen. Lee macht aus den Personen, die ihm Davila vorgezeichnet hat, keine heroischen Helden, sondern lebenswahre Menschen, die er im einzelnen gut zu charakterisieren weiß. Ausgezeichnet sind die Charaktere des Königs, der Königinmutter Katharina, ihrer Tochter Marguerite und Antramonts, der Frau des Admirals, gelungen. Der König ist im Grunde ein guter Mensch, aber zu schwach. Er steht ganz unter dem Willen seiner Mutter, von dem er sich trotz des Einspruches seines Gewissens nicht frei machen kann. In der Königin Katharina hat Lee eine vollendete Heuchlerin und Intrigantin dargestellt. Der Charakter ihrer Tochter Marguerite ist etwas verwickelt und nur in ihrer Liebe zum Herzog klar gezeichnet. Treue Hingabe an ihren Gatten ist die hervorstechendste Charaktereigenschaft Antramonts. — Auffallend ist es vielleicht, daß Lee, im Gegensatz zu seinen früheren Tragödien, nicht nur gute Frauengestalten, sondern auch gute Männercharaktere gezeichnet hat. Dabei hat er freilich den Bau der dramatischen Handlung etwas stark vernachlässigt. Einige Szenen sind ja echt dramatisch und packend, so die zweite Szene des vierten Aktes (p. 327 ff.), die den Wortwechsel zwischen Guise und dem Admiral bringt, aber das Ganze zeigt keinen

dramatischen Aufbau, keine dramatische Steigerung. Die einzig tragische Person unter den Charakteren ist, wie schon gesagt, der Admiral, der Führer der Hugenotten. Er ist das Opfer seiner Pflichtauffassung und Ehrlichkeit. Gegen seine Einsicht und trotz Bitten seiner Frau geht er nach Paris, weil er seine Herrin, die Königin von Navarra, nicht ohne Schutz lassen will. Hier hat die Untertanenpflicht über die Pflicht gegenüber seiner Frau und seinen Kindern gesiegt. Dies ist der erste Schritt in sein Verderben. In Paris bleibt er am Hofe des Königs, obwohl man ihn von allen Seiten auf die Gefahr, in welcher er schwebt, aufmerksam macht. Er sieht nicht die Heuchelei und Schmeichelei des Königs und der Königinmutter. Das blinde Vertrauen, das er dem König schenkt, führt schließlich seinen Untergang herbei.[103])

Was Sprache und Stil anbetreffen, so steht Lee im «Massacre» nicht mehr so stark unter dem Einfluß des Zeitgeschmackes wie früher. Die bombastische Redeweise, die für Lees Tragödien charakteristisch ist, findet sich eigentlich nur in den Liebesszenen zwischen Guise und Marguerite (I. 1.; III. 2; V. 1), hier allerdings besonders stark. Kraftausdrücke und Flüche von Marguerite sind nicht selten, so:

Mar. O Heav'ns! — — — —
Mar. O, all ye Pow'rs of Heav'n, of Earth and Hell,
— — — — — — — — — — —
Mar. Furies und Devils! — — — — —
— — — — — — — — — — —

«Mass.» III. p. 311.

Mar. — — — Death, Furies, Hell, and Devils!

«Mass.» IV. p. 324.

Marg. Death and Horror!
Infamy, Vengeance, Murder, Massacre!

«Mass.» V. p. 337.

An anderen Stellen ist die Sprache glatt und klar, besonders im zweiten Akt.[104]) Das ganze Stück ist, mit Ausnahme des Anfangs vom fünften Akt, im Blankvers geschrieben. Hier sind der Eingangsmonolog des Königs und die Worte des Genius im heroischen Reimpaar abgefaßt. Lee hat vielleicht die besondere Feierlichkeit dieser Szene durch die Anwendung des Reimes hervorheben wollen. Daß sich Lee im «Massacre» sprachlich so verbessert hat, findet seine Erklärung nicht zuletzt darin, daß er sich immer mehr vom elisabethanischen Drama beeinflussen ließ. Die Anlehnung an ein Geschichtswerk hat für die Sprache nicht

---

[103]) Sein tragisches Schicksal gleicht dem des Goetheschen Egmonts.

[104]) Genest hebt mit Recht hervor, daß die Sprache Lees im «Massacre» einfacher ist als sonst. Er sagt: „— this is far from a bad Tr. — it is written in a more simple and natural style than the generality of Lee's plays —" vol. I. p. 475 — Gosse, Edmund, in A History of Eighteenth Century Literature, gibt ein unmögliches Urteil ab, wenn er sagt: „His last tragedy, The Massacre of Paris (1690), outdid all its predecessors in shrill rant of blank and rhymed verse, and Lee presently went mad once more" (p. 58). Das ist alles, was er über diese Tragödie sagt. Recht hat Gosse, wenn er damit meint, daß Stellen vorkommen, die dem Bombast in früheren Stücken nicht nachstehen, aber wenn er das ganze Stück damit charakterisieren will, dann ist sein Urteil ebenso falsch wie unverständlich.

so nachteilige Folgen gehabt wie seine früheren Anlehnungen an heroische Romane.[105])

Die Vorzüge und Fehler des «Massacre» sind gleich groß. Daher hat das Stück eine so verschiedene Kritik erfahren. Ward gibt wohl das schmeichelhafteste Urteil. Für ihn ist es „one of the best of Lee's plays". „It is less disfigured by rant than the generality of his plays, though this element is by no means altogether absent; and the action is both perspicuous in its management and spirited in its conduct."[106]) Am schlechtesten wird es von Nicoll beurteilt. Er erwähnt es nur mit einem Wort und nennt es „a poor Massacre of Paris".[107]) Ueber den Wert des «Massacre» kann man ja verschiedener Meinung sein. Das hängt ganz davon ab, von welchem Gesichtspunkt aus man das Stück betrachtet. Für die Entwicklung Lees als Dramatiker bedeutet das «Massacre» jedenfalls einen großen Fortschritt, der nicht zuletzt auf den Einfluß des elisabethanischen Dramas und besonders auf den Shakespeares zurückzuführen ist.

Caesar Borgia.

Nach «Mithridates» kam zunächst «Caesar Borgia» zur Aufführung. Lee hatte, ähnlich wie beim «Massacre of Paris», wegen der antirömischen Tendenz des «Caesar Borgia» Schwierigkeiten, dieses Drama zur Aufführunng zu bringen. Die Aufführungserlaubnis erhielt er erst, nachdem sie Elkanah Settle für seinen «Female Prelate», ebenfalls ein Tendenzstück, erhalten hatte. Das war gegen Ende des Jahres 1680.[108]) Entstanden ist «Borgia» etwa Ende 1679 und Anfang 1680, also nach dem «Massacre of Paris».[109]) Als Quellen kommen wie beim «Massacre» nur geschichtliche Werke in Betracht, und zwar[110]): Tomaso Tomasis «Vita del Duca Valentino, detto il Tiranno di Roma», in französischer Uebersetzung; Francesco Guicciardinis «Historia d'Italia», in englischer Uebersetzung und Macchiavellis «Principe» und «Sinigaglia-Tractat», in englischer Uebersetzung. Als mögliche Quellen kommen noch hinzu: Gentillets «Contre Machiavel», in englischer Uebersetzung und Barnabe Barnes' «Devil's Charter» (1607). Die Untersuchung Mehrs gibt ein deutliches Bild von der Art, wie Lee seine Quellen ausbeutet. Lee übernimmt viele geschichtliche Abschnitte fast wörtlich; in der Zeitfolge der historischen Ereignisse verfährt er aber durchaus frei, so wie es sein dramatisches Gefühl verlangt.

---

[105]) Wenn Auer auf p. 98 sagt, daß das «Massacre» durch die starke Anlehnung an die Geschichte sehr viel verloren habe, so hat er dabei wohl an den dramatischen Aufbau gedacht; für die Sprache und Charakterzeichnung trifft das jedenfalls nicht zu.

[106]) Ward, A Hist. of Engl. Dram. Lit. vol. III. p. 411.

[107]) Nicoll, Restoration Drama p. 138.

[108]) Für Lees «Massacre» wurde sie, wie bekannt, nicht eher als 1690 erteilt.

[109]) Mehr, dessen Arbeit ich schon bei der Behandlung von «Sophonisba» erwähnt habe (s. oben p. 10, Anm. 47), behandelt im ersten Teil derselben «Caes. Borgia» und geht auf die Frage der Entstehung und ersten Aufführung dieses Stückes näher ein (p. 3—5 u. p. 25—28).

[110]) Mehr, p. 5 ff. u. 29 ff.

Der Einfluß Shakespeares in diesem Stück ist so stark, daß Mehr fast geneigt ist, Shakespeares «Othello» als Quelle für «Borgia» anzunehmen.[111]) Lee hatte schon im «Mithridates», wie ich nachgewiesen habe, unter dem Einfluß von Shakespeares «Othello» gestanden. Es ist daher nicht verwunderlich, wenn er bei der Schilderung der Eifersucht Borgias nochmals auf «Othello» zurückgreift. Wieder ist es die Gestalt Jagos, die auf Lee einen starken Eindruck gemacht hat, einen so starken, daß er in Machiavel dessen getreues Abbild gezeichnet hat. Die Nachbildung dieses Charakters hat Lee scheinbar angeregt, auch Charakterzüge anderer Personen aus «Othello» in sein Drama zu übernehmen. Uebereinstimmungen zwischen Othello und Borgia, zwischen Desdemona und Bellamira, zwischen Roderigo und Adorna zeigen das. Sogar den dramatischen Aufbau ganzer Szenen hat Lee übernommen. Hätte Lee nicht noch so viele andere Momente in seine Tragödie hineingebracht, so würde ich mit Mehr übereinstimmend sagen, daß die ersten 4½ Akte eine Eifersuchtstragödie seien.[112])

Jago und Machiavel suchen beide mit derselben Rücksichtslosigkeit ihre Absichten zu verwirklichen und verstehen es, mit teuflischer List ihre Opfer zu betrügen. Das Ziel Machiavels ist es, Caesar Borgia zum Herrscher über Rom zu machen. Er findet darin seine eigene Befriedigung, da er sich eins fühlt mit Borgia:

Oh, Caesar Borgia! such a Name and Nature!
That is my second Self; a Machiavel!

«Borgia» I. p. 18.

Um dieses Ziel zu erreichen, müssen folgende Hindernisse aus dem Wege geräumt werden: Caesars Bruder, der Herzog von Gandia, muß sterben:

— — — — — this Duke of Gandia bleeds;
For he is grown of late the Roman Darling

«Borgia» I. p. 22.

Bellamira, Gandias Verlobte und Borgias Geliebte, ihr Vater Paul Orsino und die mächtigen Häuser der Vitelli und Orsini müssen vernichtet werden:

Therefore Ascanio's new golden World,
I gravely take for Ruin to the Bride,
To tell her old doting Father, Brothers, Uncles;
And the whole Race of Orsin and Vitelli
Is fix'd by Fate and me: — — —

«Borgia» I. p. 18.

Nachdem Machiavel seine Absichten kundgetan hat, beginnt sein Intrigenspiel, in dem er eine große Kunst entfaltet.

Jago und Machiavel verstehen es, sich überall beliebt zu machen; sie heucheln auch ihren größten Feinden Freundschaft vor. Othello, Cassio, Roderigo und Desdemona glauben, in Jago einen Freund zu besitzen. Machiavel zeigt sich Gandia, Bellamira und Adorna gegenüber als hilfsbereiter Freund. In Wirklichkeit meint er es nur mit Borgia ehrlich. Beide Schurken wiegen ihre Opfer durch infame Heuchelei in Sicherheit, um sie desto leichter ins

---

[111]) Mehr, p. 7.
[112]) Vgl. Mehr. p. 84.

Verderben stürzen zu können. Ich verfolge nun das Intrigenspiel Machiavels und vergleiche damit das von Jago, um dadurch den Einfluß Shakespeares darzulegen.[113])

Die Situation im «Borgia» ist folgende: Als Borgia von der Liebe Bellamiras zu seinem Bruder Gandia erfährt, verzichtet er auf sie, obwohl ihr Vater sie ihm als Ehefrau versprochen hat und die Vorbereitungen für die Hochzeit schon im Gange sind. Dieser Verzicht Borgias ist gegen Machiavels Plan, der darum mit allen Mitteln versucht, Caesar zu heißer Liebe zu Bellamira zu entflammen. Es gelingt. Borgia will nun doch Bellamira heiraten. Vor der Hochzeit duellieren sich Borgia und Gandia um Bellamira. Gandia unterliegt und verpflichtet sich, Bellamira nie mehr zu sehen. Der Nebenbuhler Borgias ist somit ausgeschaltet; aber Machiavel will sein Leben und das von Bellamira. Er muß daher einen Weg finden, um beide in Schuld zu bringen. Das erreicht er dadurch, daß er sie zu einem letzten Zusammentreffen bewegt. Bevor er Borgia davon berichtet, legt er ein rätselhaftes Benehmen an den Tag. Nur in Andeutungen läßt er sein Geheimnis durchsickern. — Jago geht in ähnlicher Weise vor, um Othellos Neugierde zu wecken. Um die Ungeduld ihrer Herren noch zu steigern, weichen beide Schurken den Fragen derselben aus, indem sie, anstatt Antwort zu geben, wie gedankenlos und geistesabwesend die Worte ihrer Herren wiederholen. Gequält verlangen Othello und Borgia eine Erklärung:

Oth. What dost thou think?
Jago. Think, my lord!
Oth. Think, my lord!
By heaven, he echoes me,
As if there were some monster in his thought
Too hideous to be shown. Thou dost mean something:
— — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — thou criedst 'Indeed!'
And didst contract and purse thy brow together,
As if thou then hadst shut up in thy brain
Some horrible conceit: if thou dost love me,
Show me thy thought.

«Oth.» III. 3. 105.

Borg. — — — — — — — — —however dearly bought,
I say, she's mine.
Mach. However dearly bought!
Borg. — — — — — — — —
— — — — — — — ha — — — — thou'rt cold;
Start from this Lethargy, and tell me why,
Why dost thou shake my Joys with that stern Look?
— — — — — — — — — — — —
Borg. O Machiavel! is this friendly,
To hide the Cause of thy Disorder from me?
Thou said'st, I am satisfy'd; but at that moment
I saw two Furies leap from thy red Eyes,
That said thou'rt not, thou art not satisfy'd.
— — — — — — — — — — — —
— — — — — Speak then, but do not blast me,
— — — — — — — — — — — —

«Borgia» III. p. 53.

---

[113]) Mehr hat diese Gegenüberstellung schon gemacht (p. 63 ff.). Ich glaube trotzdem hier auf eine eingehende Behandlung nicht verzichten zu können, wenn sich Wiederholungen auch nicht vermeiden lassen.

Die Aufforderung, zu sprechen, erfolgt noch an anderen Stellen, besonders häufig von Borgia:

Oth. — — — — — — — — — — — —
I preethee, speak to me as thy thinkings,
— — — — — — — — — — — —

«Oth.» III. 3. 131.

Borg. — — — — — — — — — —
Speak, I conjure thee, as thou art my Friend.

«Borgia» III. p. 54.

Borg. — — — — — — — — — —
I charge thee, pray thee, and conjure thee, speak,
— — — — — — — — — — — —

«Borgia» III. p. 55.

denn beide fürchten die geheimnisvollen Pausen am meisten:

Oth. — — — — — — — — —
And weigh'st thy words before thou givest them breath,
Therefore these stops of thine fright me the more;
— — — — — — — — — — — —

«Oth.» III. 3. 119.

Borg. — — — — — — — — — —
This Coldness of thy Carriage, This dead Stillness,
Makes me more apprehend, than all the Noise,
That mad Men raise: — — — — — — — — —

«Borgia» III. p. 54.

Jago und Machiavel tuen, als wollten sie aus Furcht vor dem Zorn und der Leidenschaft ihrer Herren nicht sprechen. Othello und Borgia versichern darauf, ruhig und gefaßt bleiben zu wollen:

Jago. — — — — — — —
It were not for your quiet nor your good,
— — — — — — — — — — —
To let you know my thoughts.

«Oth.» III. 3. 152.

Oth. Fear not my government.

«Oth.» III. 3. 256.

Oth. — — — — — Dost thou hear, Jago?
I will be found most cunning in my patience;
— — — — — — — — — — — —

«Oth.» IV. 1. 90.

Borg. — — — — — — — — — —
So little am I Master of my Passion.
Mach. Therefore I dare not tell you.
Borg. — — — — — — — — — —
I will be calm, press down the rising Sighs,
And stifle all the Swellings in my Heart;
I will be Master far as Nature can.

«Borgia» III. p. 54.

Beide Diener geben zögernd und ausweichend Antwort. Sie lenken die Aufmerksamkeit zunächst auf die Nebenbuhler ihrer Herren:

Jago. Did Michael Cassio, when you woo'd my lady,
Know of your love?
Oth. He did, from first to last: why dost thou ask?
— — — — — — — — — — — —
Is he not honest?
Jago. Honest, my lord!
Oth. Honest! ay, honest.
Jago. My lord, for aught I know.
— — — — — — — — — — — —

«Oth.» III. 3. 94.

Mach. — — — — — — where did you leave Your Bride?
Borg. Why dost thou ask? I know not where;
— — — — — — — — — — — —
Mach. You have a Brother.
Borg. O the perjur'd Traitor!
I have! what then?
Mach. She's with him now.
Borg. With whom?
Mach. Why, with the Duke of Gandia; — — — —
«Borgia» III. p. 54.

Mit boshafter Freude sehen Jago und Machiavel ihr Werk gedeihen und rufen aus:

Jago. Work on,
My medicine work! — — — — —
«Oth.» IV. 1. 45.

Mach. — — — — — — — — — —
'Tis the first Brawl of new — born Jealousy,
But I have Machiavellian Majick here,
Shall nurse this Brood of Hell to such Perfection,
As shall e'er long become the Devil's Manhood;
«Borgia» III. p. 56.

Aus diesen Gegenüberstellungen ist ohne weitere Erläuterung Shakespeares Einfluß deutlich zu erkennen. Die Handlung in Lees Stück weicht jetzt von der Othellohandlung ab. Die Katastrophe wird im «Borgia» noch einmal aufgehalten. Borgia überrascht Bellamira und Gandia bei ihrem Zusammentreffen. Er zeigt sich hier aber nicht als ein Othellocharakter, sondern erinnert an Caesario aus Lees «Gloriana», der durch die Macht und Ueberredungskunst der Frauen seine Rachepläne aufgibt. Bellamira versteht es, Borgia, der in seiner Wut sie und Gandia töten will, von seinem Vorhaben abzubringen. Der Kampf der beiden Brüder um Bellamira scheint endgültig dadurch beigelegt zu sein, daß Gandia sich bereit erklärt, für immer fortzugehen und Bellamira versuchen will, Gandia zu vergessen, um Borgia auch mit ihren Gedanken ganz anzugehören. Doch Machiavel kann mit dieser Lösung nicht einverstanden sein, da er den Untergang Bellamiras und Gandias will. Um das zu erreichen, sucht er Borgias Eifersucht von neuem zu erregen und Beweise für Bellamiras scheinbare Schuld herbeizuschaffen.

Auch in den jetzt folgenden Szenen ist wieder Shakespeares «Othello» als Vorbild zu erkennen.

Machiavel zerstört mit seinen Worten das Glück Borgias, als dieser in freudiger Erregung von seiner glücklichen Liebe erzählt:

Mach. — — — — — — — —
I grant you that she lov'd your Brother first;
I know he's young, and handsome, has a Wit
Most suitable to Woman's Inclination,
A subtle Genius, soft and voluble,
— — — — — — — — — — — —
«Borgia» IV. p. 63.

Machiavel will mit diesen Worten Borgia das Gefühl der Unterlegenheit seinem jüngeren Bruder Gandia gegenüber einflößen. Othello fühlt seine Unterlegenheit Cassio gegenüber selbst, ohne von

Jago darauf aufmerksam gemacht worden zu sein. Seine Gedanken sind ähnlich:

Oth. — — — — Haply, for I am black
And have not those soft parts of conversation
That chamberers have, or for I am declined
Into the vale of years, — — — — — —

«Oth.» III. 3. 263.

Jago und Machiavel sind in ihren Anschuldigungen äußerst vorsichtig; sie lassen immer einen Ausweg für sich offen und sprechen nur von Möglichkeiten:

Jago. — — — — — — — — — — —
I am to pray you not to strain my speech
To grosser issues nor to larger reach
Than to suspicion.

«Oth.» III. 3. 218.

Mach. I say not (pardon me!) she does, or will;
But to make good my former Argument,
Affirm they may, they can, they will do thus.

«Borgia» IV. p. 64.

Othello und Borgia bewundern erstaunt die Menschenkenntnis ihrer Diener:

Oth. This fellow's of exceeding honesty,
And knows all qualities, with a learned spirit,
Of human dealings.

«Oth.» III. 3. 258.

Borg. — — — Oh 'tis most true, I swear!
Thou know'st the very Depth of Woman-kind:
— — — — — — — — — — —

«Borgia» IV. p. 64.

Zuerst können beide aber nicht an die Falschheit ihrer Frauen glauben:

Oth. — — — — — — — — —
If she be false, O, then heaven mocks itself!
I'll not believe't.

«Oth.» III. 3. 278.

Borg. 'Tis impossible!
'Tis mountainous to Faith; I'll not believe it:
For Hell it self ne'er teem'd with such a Falshood.

«Borgia» IV. p. 66.

Jago und Machiavel bringen deshalb ihren Herren Beweise für die vermeintliche Schuld ihrer Frauen. Jago spielt ein Taschentuch Desdemonas in die Hand Cassios. Im Leeschen Stück tritt an die Stelle des Taschentuches ein Brief Gandias an Bellamira, den Machiavel durch Adorna in die Hand Borgias kommen läßt. Jago richtet es ein, daß Othello sein Gespräch mit Cassio, wo sie spöttisch und verächtlich über die Liebschaft Cassios mit Bianca sprechen, belauscht. Othello glaubt, es handele sich hier um Desdemona. Einen direkten Beweis von der Schuld Desdemonas kann Jago nicht bringen, weshalb er zu Othello, der Gewißheit haben will, sagt:

— — — — — how satiesfied, my lord?
Would you, the supervisor, grossly gape on —
Behold her topp'd?
— — — — — — — — — — —
It were a tedious difficulty, I think,
To bring them to that prospect: — — — —

«Oth.» III. 3. 395.

Machiavel dagegen will seinem Herrn den gewünschten Beweis bringen. Er hat Bellamira und Gandia zu einem Zusammentreffen überredet, bei dem Borgia sie überraschen soll. Vielleicht hat Lee die Anregung, einen augenscheinlichen Beweis zu bringen, aus der eben zitierten Stelle des «Othello» erfahren. Die Worte, mit denen Machiavel seinem Herrn die Erfüllung seines Wunsches verspricht, bestärken bei der Aehnlichkeit des Textes diese Vermutung:

Mach. — — — My Lord, I'll bring you
With a false Key into the Bridal Lodging;
Where you shall see, even with those Eyes behold,
And gaze upon their curst incestuous Loves.

«Borgia» IV. p. 68.

Unter gräßlichem Fluchen schwören Othello und Borgia Rache. Jago sowohl als auch Machiavel unterstützen sie.[114]) An dieser Stelle übertreibt Lee in seiner charakteristischen Weise besonders stark. Der Entschluß, ihre Frauen zu töten, steht bei Othello und Borgia jetzt fest. Sie sind zu sehr von deren Schuld überzeugt. Desdemona und Bellamira beteuern in ihrer letzten Aussprache mit Othello bezw. Borgia wiederholt ihre Unschuld. Hierbei zeigen die Worte Bellamiras Aehnlichkeit mit denen Desdemonas:

Des. Upon my knees, what doth your speech import?
— — — — — — — — — — — —
Oth. Why, what art thou?
Des. Your wife, my lord; your true
And loyal wife.
Oth. Come, swear it, damm thyself;
— — — — — — — — — — — —
Swear thou art honest.
Des. Heaven does truly know it.

«Oth.» IV. 2. 31.

Bell. Then you conclude, my Lord, I am not true.
Borg. Why, art thou?
Bell. Once more upon my knees,
In view of all the Hierarchy of Heav'n,
I here attest my spotless Innocence.

«Borgia» IV. p. 71.

Desdemona und Bellamira können sich in ihrer Unschuld den Argwohn ihrer Gatten nicht erklären. Emilia auf der einen und Machiavel auf der anderen Seite suchen nach Erklärungen:

Emil. I will be hang'd, if some eternal villain,
Some busy and insinuating rogue,
Some cogging, cozening slave, to get some office,
Have not devised this slander; I'll be hang'd else.
Jago. Fie, there is no such a man; it is impossible.

«Oth.» IV. 2. 130.

Ganz ähnlich sind die Worte Machiavels und Bellamiras:

Mach. Perhaps some busy Slave has whisper'd him
I know not what, that chafes his Melancholly
Against your Honour.
Bell. That's impossible!

«Borgia» IV. p. 73.

In ihrer Not suchen Desdemona und Bellamira Rat und Hilfe bei ihren größten Feinden, bei Jago bezw. bei Machiavel. Auch

---

[114]) Vgl. «Othello» III. 3. 462 ff. mit «Borgia» IV. p. 68/69.

diese tieftragische Stelle hat Lee mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit aus «Othello» entnommen, was aus der Aehnlichkeit der Texte hervorgeht:

Des. O good Jago,
What shall I do to win my lord again?
Good friend, go to him; — — — — — —

«Oth.» IV. 2. 148.

Bell. O Machiavel! now where is thy Advice?
— — — — — — — — — —
What shall I do? where shall I go? and whither shall I run?

«Borgia» IV. p. 73.

Wie sehr auch Desdemona und Bellamira ihre Unschuld beteuern, die grenzenlose Wut Othellos und Borgias kennt keine Schonung. Desdemona und Bellamira erleiden einen ähnlichen Tod. Erstere wird von Othello erstickt, letztere wird von einem Diener Borgias erwürgt.

Adorna, die Vertraute Bellamiras, hat ebenfalls manche Züge erhalten, die Lee aus «Othello» entlehnt hat. Sie spielt in Lees Stück eine ähnliche Rolle wie Roderigo bei Shakespeare. Sie ist verliebt in Gandia. Roderigo ist verliebt in Desdemona. Machiavel bezw. Jago wissen davon und nutzen es aus. Sie machen sie zu ihren Werkzeugen, die, sobald sie ihren Dienst getan haben, beiseite geschafft werden. Machiavel gibt mit folgenden Worten seine Absicht kund:

Here's one Ingredient I must mix, to make
The Portion Death — The Wretch is deep in Love
With Borgia's Brother, the young Duke of Gandia.
That way I make her sure!

«Borgia» I. p. 21.

Jago macht Roderigo große Hoffnungen auf Erfüllung seiner Wünsche, ohne im geringsten daran zu denken, sie wirklich zu erfüllen. Er aber verlangt als Gegenleistung Dienste von ihm. Zunächst muß Roderigo Gold beschaffen, dann Händel mit Cassio anfangen, damit dieser bei Othello in Ungnade falle, und schließlich muß er auf Cassios Leben einen Anschlag machen. Jago selbst holt dann zum tödlichen Schlag gegen Roderigo aus. Aehnlich macht Machiavel sich Adorna gefügig, indem er verspricht, ihr zum Besitze Gandias zu verhelfen. Adorna muß dafür seine Aufträge ausführen. Sie tut das, wenn auch, wie Roderigo, gegen ihre Einsicht und gegen die Stimme ihres Gewissens. So ermuntert sie Bellamira, die Heirat mit Borgia einzugehen; sie bringt Machiavel die Briefe, die Bellamira von Gandia erhalten hat, und auf Geheiß Machiavels spielt sie die Botin Bellamiras an Gandia. Zum Lohne für ihre Dienste wird sie von Machiavel (durch parfümierte Handschuhe) vergiftet.[115])

Im «Borgia» finden sich ferner verschiedene Reminiszenzen aus anderen Dramen Shakespeares.

Wenn der Kardinal Ascanio in seiner Wut sich an Borgia dadurch rächt, daß er dessen kleinen Sohn Seraphino blenden läßt

---

[115]) In «The Massacre at Paris» läßt Marlowe die alte Königin von Navarra von dem Duft parfümierter Handschuhe, die ihr ein Apotheker schenkt, auf offener Bühne sterben. (Vgl. «Massacre at Paris» Vers 167 ff. p. 449 in The Works of Christopher Marlowe ed. by C. F. Tucker Brooke, Oxford 1925). Vielleicht hat Lee das Motiv hierher genommen.

und dann dem Vater vorführt,[116]) so erinnert das an die Arthurszenen im «King John», wo es allerdings nicht zur Blendung kommt, oder auch an «King Lear», wo der Graf Gloucester auf der Bühne geblendet und mißhandelt wird.[117]) Ob eine Beeinflussung hier vorliegt, ist nicht ohne weiteres zu bejahen, möglich ist sie aber durchaus.

Die Fluchszenen aus Shakespeares «King Lear» und aus Drydens «Conquest of Granada» hat Lee sicherlich im Gedächtnis gehabt, als er Orsinos Aerger über seine Tochter schilderte;[118]) denn im «Borgia» findet man die Flüche König Lears bei Orsino wieder, obwohl Orsino sich nicht so sehr über seine Tochter beklagen konnte wie König Lear. Bellamira will ja ihrem Vater gehorchen. Aber schon ihre zögernde Bereitwilligkeit, Borgia zu heiraten, und ihr Erscheinen in Trauerkleidern am Hochzeitstage erzürnen Orsino derart, daß er seine Tochter verflucht. Lee übernimmt das Schrecklichste aus den Flüchen König Lears, wie folgende Gegenüberstellung zeigt:

Lear. — — — — — — — — — —
The untended woundings of a father's curse
Pierce every sense about thee! — —

«Lear» I. 4. 322.

Orsin. — — — — — — —
For I will curse thee till thy frighted Soul
Runs mad with Horror, — — — — — — —

«Borgia» II. p. 34.

Lear.
Hear, nature, hear; dear goddess, hear!
Suspend thy purpose, if thou didst intend
To make this creature fruitful!
Into her womb convey sterility!
— — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — If she must teem,
Create her child of spleen; that it may live,
And be a thwart disnatured torment to her!
— — — — — — — — — —

«Lear» I. 4. 297.

Orsin. Eternal Barrennes shut up thy Womb;
If aught that's human chance to raise thy Hopes,
May it be monstrous at the curst Production
And After-Birth, or some abhorr'd Conception.

«Borgia» II. p. 34.

Alle diese Beispiele zeigen, daß Lee manche Situation und manches Motiv aus Shakespeares Tragödien genommen hat.[119]) Vor wörtlichen Entlehnungen schreckt Lee ebenfalls nicht zurück.

---

116) «Borgia» V. p. 91.

117) «King Lear» III. 7. 67 ff.

118) Vgl. Mehr, p. 68/69; ferner Jürgen Struve, Das Traummotiv im englischen Drama des XVII. Jahrhdts. Diss. Kiel 1913 (p. 22).

119) Daß Lee mit seinem «Borgia» eine Nachbildung der Othellohandlung beabsichtigt habe, wie Mehr (p. 64) das für möglich hält, möchte ich nicht annehmen. Wenn Lee das beabsichtigt hätte, wäre er wahrscheinlicher dem Beispiele seiner Zeitgenossen Davenant, Dryden, Tate und anderer gefolgt und hätte Shakespeares «Othello» nach seinem Geschmacke umgearbeitet. Der Gang der Entstehung seiner Tragödie scheint mir vielmehr so gewesen zu sein, daß er sich bei der Abfassung seines «Borgia» an die Eifersuchtsszenen aus dem «Othello»

Ganze Szenen zwischen Borgia und Machiavel sind nach Shakespeares Othello- und Jagoszenen aufgebaut. Und diese Szenen sind wohl die besten der ganzen Tragödie. Ein lebendiges Auf und Ab der Handlung hält die Spannung wach. Eine dramatische Entwicklung ist unverkennbar. Das starke Anlehnen an «Othello» hat an verschiedenen Stellen seinen Einfluß auch auf die Charakterzeichnung und auf die Sprache in Lees «Borgia» ausgeübt. Der Charakter des Machiavel ist vor allem gut gelungen. Die Natürlichkeit und Wahrscheinlichkeit, mit welcher Machiavels Intrigen geschildert sind, verdienen volle Anerkennung. Lee hat sich sichtlich bemüht, jede seiner Handlungen zu motivieren. Eine Gegenüberstellung der Charaktere von Machiavel und von Borgia zeigt einen krassen Unterschied in der Behandlung und läßt den Einfluß Shakespeares bei der Zeichnung des Machiavelcharakters als sehr vorteilhaft erkennen. Die Charakterzeichnung des Borgia ist weniger unter dem Einfluß Shakespeares als unter dem der heroischen Tragödie erfolgt. Bei ihm sind manche tragischen Ansätze gemacht, die sich aber bei der Unnatürlichkeit seines Charakters wieder verlieren. Es scheint, als sei sich Lee nicht darüber klar gewesen, ob er Borgia nach dem Vorbild des heroischen oder des elisabethanischen Dramas zeichnen sollte. In Borgia hat Lee eine ähnliche Gestalt wie in Mithridates (aus «Mithridates»), in Massinissa (aus «Sophonisba») oder wie in Caesario (aus «Gloriana») gezeichnet. Ein starkes Schwanken in seinem Tun und Handeln, das aber weniger durch tragische Konflikte motiviert ist, sondern mehr aus der Laune eines Despoten entspringt, ist charakteristisch bei ihm. Einmal verzichtet er auf Liebesglück, nimmt auf die Gefühle des Mitmenschen Rücksicht und stellt seine Ehre über seine Liebe (unheroisch). Dann wieder ist ihm die Liebe das Höchste (heroisch). Borgia preist sie mit pathetischen Worten (vgl. Mithridates und Massinissa), z. B.:

Talk me no more of War, for now my Theme's all Love:
The War like Winter vanishes; 'tis gone,
And Bellamira with eternal Spring,
Drest in blue Heav'ns, and breathing Vernal Sweets,
Drops like a Cherubin in Smiles before me.

«Borgia» II. p. 42.

In der Sprache Borgias fällt der mildernde Einfluß Shakespeares hin und wieder angenehm auf. Aber so klar und einfach wie bei Machiavel ist sie bei ihm nicht. In seinen Reden ist manches von der heroischen Sprache und auch vom heroischen Stil hängen geblieben. Ihm ist noch am meisten Großsprecherei in den Mund gelegt.[120])

erinnerte und sie ohne Hemmungen verwertete. — Aehnlich war es ja auch bei Thomas Otway, der in seiner Tragödie «Don Carlos» (1676) ebenfalls die Eifersuchtsszenen aus dem «Othello» nachahmte; vgl. die Diss. von G. Hagemann, p. 30 ff.

[120]) Dieser „rant", der für die heroische Tragödie so charakteristisch ist, ist englischen Ursprungs. Er findet sich schon bei den alten Dramatikern (vgl. Mehr, p. 95, Anm. 4). In Marlowes «Tamburlaine» liegt ein vorbildliches Beispiel dafür vor. Lee hat ihn unmittelbar hierher oder auch über das heroische Drama in seine Tragödien übernommen. In seiner Verwendung hat er es zu unerhörter Meisterschaft gebracht. Seine Reimtragödien haben ein Uebermaß davon, das kaum zu überbieten ist.

Shakespeares Einfluß ist also, wie an dem Charakter des Borgia zu sehen ist, nicht so stark gewesen, daß er das Heroische hätte ganz unterdrücken können. Lee hat sich keinen Einflüssen verschlossen.[121]) So erinnern einzelne Stellen im «Borgia» auch an andere Elisabethaner und ihre Nachfolger. Für die Wildheit vieler Szenen, für das Duell, für das rohe Trinkgelage, für die blutigen Greuelszenen und für andere gräßliche Darstellungen können Marlowe, Webster, Shirley und Tourneur Vorbilder gewesen sein.[122]) «Borgia» ist ein Beispiel dafür, daß Lee ohne Hemmungen bühnenwirksame Szenen und Motive aus den Werken seiner Vorgänger übernimmt und sich von vielen Seiten her beeinflussen läßt. Der Einfluß Shakespeares hebt sich aber neben allen anderen Einflüssen, die im «Borgia» zu erkennen sind, als recht bedeutend ab.

Theodosius, or the Force of Love.

Im Jahre 1680 wurde außer «Caesar Borgia» auch Lees «Theodosius» zum ersten Male zur Aufführung gebracht.[123]) Die Entstehungszeit des «Theodosius» fällt ungefähr mit der des «Borgia» zusammen, wahrscheinlich ist sie aber etwas später anzusetzen. Lee, der in den beiden letzten Tragödien die Geschichte als Stoffquelle genommen hatte, greift dieses Mal wieder zu einem französischen Roman. Diesen Roman «Faramond» von La Calprenède, den J. Phillips 1677 ins Englische übersetzt hatte, benutzt Lee ausgiebig, ohne ihm jedoch sklavisch zu folgen. O. Auer zeigt die Abhängigkeit Lees vom Roman in seiner Abhandlung recht deutlich. Er stellt fest, daß Lee dann von seiner Quelle abweicht, wenn er glaubt, den tragischen Konflikt verbessern zu können.[124]) Außer diesem Roman hat Lee anscheinend keine weiteren Quellen gehabt.[125])

Ganz im Gegensatz zu «Borgia» fehlen bei «Theodosius» Nachahmungen und Nachbildungen von anderen Tragödien. Ueberhaupt

[121]) Interessant ist es auch, eine Auswertung von Miltons «Paradise Lost» festzustellen. Lee hatte schon in «Gloriana», «Sophonisba» und «Alexander» einige Stellen von Milton übernommen. Im «Caes. Borg.» zeigen die Flüche Borgias und Bellamiras, dann die Worte, mit denen Borgia am Schlusse der Tragödie den Untergang Roms voraussagt, Miltonsche Färbung. (Vgl. Mehr, p. 82). — Vielleicht hatte Lee die Anregung, Miltons «Paradise Lost» zu verwerten, von Dryden erhalten, der 1674 in «The State of Innocence, and Fall of Man» eine Bearbeitung des Miltonschen Werkes herausbrachte.

[122]) Folgende Kritiken über Lees «Borgia» bringen das gut zum Ausdruck: A. W. Ward, vol. III. p. 410: „The play forms one of the most outrageous attempts of Restoration tragedy to revive the worst horrors of the Elizabethan drama in the days of its crudity and in those of its decay."; Sanders, The Plays of Nathaniel Lee, London 1901. p. 545: „It is like Elizabethan drama run mad... the play might be the work of a follower of Webster and Shirley." (Das Zitat von Sanders ist aus Mehr, p. 93 genommen).

[123]) Genest, vol. I. p. 289.

[124]) Auer, p. 56 ff.

[125]) Die Vermutung, Lee habe unter dem Einfluß von Massingers «Emperour of the East» gestanden, liegt sehr nahe, da Lee und Massinger beide denselben Stoff behandeln. Fritz Resa (p. 70 u. p. 96) glaubt an einen, wenn auch nur geringen Einfluß Massingers auf Lee. Otto Auer (p. 63) widerspricht der Ansicht Resas. Seine Gründe sind sehr einleuchtend. Eine Aehnlichkeit zwischen den beiden Stücken ist nirgends so stark, daß sie die Annahme eines Einflusses rechtfertigte. Zudem sind Auffassung des Themas und Durchführung der Handlung sehr verschieden voneinander.

sind diese beiden Stücke, obwohl zur selben Zeit entstanden, sehr verschieden. Sicherlich hat die Verschiedenheit der Quelle, hier der galante französische Roman und dort die grauenvolle Geschichte aus der italienischen Renaissance, dazu beigetragen, daß Lee zwei so grundverschiedene Tragödien geschaffen hat. Im «Borgia» hat Lee seiner ungezähmten Leidenschaft freien Lauf gelassen, im «Theodosius» dagegen hat er sich sehr gemäßigt. Die Derbheit und grobe Sinnlichkeit seiner ersten Tragödien fehlen hier.

«Theodosius» ist noch mehr als alle anderen Tragödien Lees eine echte Liebestragödie. Die Liebe ist nicht nur in den Mittelpunkt der Haupthandlung gestellt wie in früheren Tragödien (außer dem «Massacre»), sondern beherrscht das ganze Stück in sämtlichen Szenen. Alles andere tritt dagegen gewaltig zurück. Nur aus dem Konflikt zwischen Liebe und Ehre und zwischen Liebe und Freundschaft entsteht die Tragik in dieser Tragödie. Aber auffallend ist es, daß Lee aus diesem echt heroischen Stoff eine Tragödie geschaffen hat, die nicht in allem heroisch ist, besonders nicht in bezug auf die Charaktere, auf die Sprache und auf den Stil.

Die Hauptpersonen, Theodosius, Varanes, Marcian, Leontine, Athenais und Pulcheria, sind durchaus keine heroische Gestalten, obwohl sie dem Roman entnommen sind. Lee hat jedem Charakter natürliche und echt menschliche Züge gegeben.[126]) Theodosius ist der weiche, fast weibliche Herrscher des oströmischen Reiches, den das Sehnen nach einer schönen unbekannten Jungfrau, die er nur einmal gesehen hat und nicht wiederfinden kann, tief melancholisch stimmt, so daß er der Welt entsagen will und seiner Schwester Pulcheria die Herrschaft übergibt. Eine echte, treue Freundschaft, die er noch höher stellt als die Liebe (unheroisch), verbindet ihn mit seinem Jugendgefährten, dem persischen Königssohn Varanes. Varanes ist ganz anders geartet als Theodosius. Er ist ein heftiger, leidenschaftlicher Jüngling, der sich von Augenblicksstimmungen hinreißen läßt. Ein innerer Zwiespalt wohnt in seiner Brust. Was soll er höherstellen, Liebe oder Ehre? An diesem tragischen Konflikt geht Varanes zugrunde. In seinem Charakter ist noch etwas Heroisches haften geblieben, das an Mithridates und an Borgia erinnert. Auch er erhebt sich wie jene zum Größenwahn, wenn er ausruft:

I'll struggle with Impossibilities,
To find my Athenais: Not the Walls
Of Athens, nor of Thebes, shall hide her from me,
— — — — — — — — — —

«Theod.» III. p. 42.
(III. 1. Vers 1025)[127])

oder:

Start me not into Frenzy, lest I rail
At all Religion, and fall out with Heav'n:

«Theod.» I. p. 16.
(I. Vers 100).

---

[126]) Vgl. die eingehende Beschäftigung mit den Charakteren des «Theodosius» bei Resa, p. 84 ff.

[127]) Diese in ( ) stehenden Textangaben beziehen sich auf die kritische Ausgabe des «Theodosius» von Fritz Resa, die er seiner Abhandlung folgen läßt.

Die Hauptfrauengestalt und die Heldin der Tragödie ist die tugendhafte Athenais.[128]) Stille Vornehmheit und unbedingter Gehorsam, sowie treue Liebe zeichnen sie aus. Sie ist die duldende Liebende wie Shakespeares Julia, Desdemona, Ophelia oder Imogen. Ihr Wesen und Empfinden sind echt weiblich. Pulcheria, die Schwester des Theodosius, ist dagegen männlich gezeichnet. Aber auch bei ihr scheint die Weiblichkeit einmal durchzubrechen, als sie gegen ihr Gefühl den heimlich geliebten Marcian mit harten Worten in die Verbannung schickt. Nur mit größter Energie kann sie diese Strenge gegen ihn durchführen. Meisterhaft hat Lee den Widerstreit ihrer Gefühle darzustellen gewußt. Ihr Geliebter Marcian ist ein echter Soldat, der einzig kriegerisch gesinnte Mann an diesem verfeinerten Hofe.[129]) Bei den Soldaten im Kriege fühlt er sich wohl. Seine Liebe setzt er über sein Leben, aber nicht über seinen Ruhm (unheroisch); das spricht er selbst mit den Worten aus:

I say I lov'd you, and I love you still,
More than my Life, and equal to my Glory.

«Theod.» V. p. 80.
(V. 3. Vers 2408).

In Leontine, dem Vater der Athenais, hat Lee einen würdigen Erzieher seiner Tochter und der beiden Prinzen Theodosius und Varanes gezeichnet. Er ist ein zielbewußter, männlicher Charakter; nur hat Lee seine Handlungsweise nicht immer genügend motiviert.

Meisterhaft weiß Lee durch Kontraste in der Charakterzeichnung eine gesteigerte Wirkung zu erzielen. Dem leidenschaftlichen Liebhaber Varanes steht der zarte Verehrer Theodosius gegenüber. Athenais, die empfindsame und duldende Liebende, hat in Pulcheria, die in ihrer Liebe kühl und vernünftig ist, ihr Gegenstück. Auch Theodosius und Marcian sind starke Gegensätze. Jener ist ein weicher, schwacher Regent, dieser eine tapfere, kriegerische Herrschernatur.

Die Sprache im «Theodosius» ist ziemlich frei von Bombast und Schwulst. Nur bei Varanes finden sich noch Stellen, die für heroische Tragödien typisch sind, z. B. bei der Schilderung seiner Liebe und seiner Liebesqual, wenn er in Verzweiflung ausruft:

Death! and Despair! Confusion! Hell and Furies!

«Theod.» III. p. 51.
(III. 2. Vers 1346).

Abgesehen hiervon ist Lees Sprache klar, glatt und mäßig im Ton wie nie zuvor. Viele seiner Redewendungen sind Reminiszenzen aus Shakespeares Dramen; sie weichen von Shakespeares Sprache kaum ab, z. B.:

Leon. — — — — — — — —
Thou art the only Comfort of my Age;[130])
— — — — — — — — — —

«Theod.» II. p. 32.
(II. Vers 685).

---

128) Athenais ist die Hauptfigur des Dramas, nicht Theodosius. Vgl. Resa, p. 78 u. 99.

129) Aehnliche Charaktere hat Lee vorher in Clitus (aus «Alexander») und später in L. Junius Brutus (aus «Brutus») gezeichnet.

130) Vgl. Shakespeares Sonett 39, Zeile 2.

Pulch. — — — — — — — — —
To be the better Part of thy Pulcheria,[131])
— — — — — — — — — —

«Theod.» III. p. 44.
(III. 2. Vers 1093).

Die Sprache im «Theodosius» ist ferner klangvoll, häufig fast zu melodisch und zu zart für eine Tragödie. Lees lyrisches Talent tritt stark hervor. Die Gesänge und Liedchen,[132]) die die Tragödie durchziehen, erinnern an Tragödien von John Ford, wie «The Broken Heart», «The Lady's Trial» und «The Lover's Melancholy». — «Theodosius» ist vornehmlich im Blankvers geschrieben, doch findet sich an mehreren Stellen, nicht nur an Szenen- und Aktschlüssen, der Reim. Lee verwendet ihn gern bei einer feierlichen Stimmung.[133])

Auf folgende Nachahmung aus Shakespeares «Midsummer-Night's Dream» weist Nicoll hin.[134]) Varanes erzählt seine Jugenderlebnisse mit Theodosius. Seine Schilderung der Hunde:

When thro' the Woods we chas'd the foaming Boar,
With Hounds, that open'd like Thessalian Bulls,
Like Tigers flu'd, and sanded as the Shore,
With Ears, and Chests, that dash'd the morning Dew;
— — — — — — — — — —

«Theod.» I. p. 20.
(I. Vers 251).

zeigt große Aehnlichkeit mit der folgenden Stelle:

Thes. My hounds are bred out of the Spartan kind,
So flew'd, so sanded, and their heads are hung
With ears that sweep away the morning dew;
Crook-knee'd and dew-lapp'd like Thessalian bulls;
— — — — — — — — — —

«Mids.-N.'s Dream» IV. 1. 124.

Wenn auch im «Theodosius» sonst keine direkten Nachahmungen von Shakespeare auffallend sind, so ist ein Einfluß durch Shakespeare doch unverkennbar. Lee steht jetzt anscheinend unbewußt unter dem Einfluß der alten Dramatiker, so sehr ist er von ihrem Geist durchdrungen. Das ist umso eher möglich gewesen, weil ihre Wesens- und Schaffensart seinem eigenen Wesen entsprachen. Dieser Einfluß hat sich besonders in der Charakterzeichnung und in der Sprache des «Theodosius» gezeigt. Vielleicht hat Lee auch sein Gefühl für Dramatik an Shakespeares Dramen gebildet; denn seine eigene Zeit war sehr arm an wirklichen Dramen. Außer ihm hat nur noch Otway auf dramatischem Gebiete etwas geleistet. Lees Stück «Theodosius» hat einzelne hochdramatische Szenen. Was aber die dramatische Durchführung der ganzen Handlung angeht, so zeigt das Stück noch große Mängel.[135]) Weit mehr

131) Vgl. Shakespeares «Heinrich VI.» 2. Teil, I. 1. 190.

132) Henry Purcell schrieb die Musik zu «Theodosius». Weiteres hierüber ist zu finden bei Willibald Nagel, Geschichte der Musik in England, Straßburg 1894 (II. p. 247 ff.).

133) So ist z. B. das Selbstgespräch des Varanes in der Nacht, eine wunderbare Stelle, im Reim abgefaßt. Akt V. 2. p. 77. (V. 2. Vers 2286).

134) Nicoll, Restoration Drama, p. 136.

135) Vgl. hierüber Auer, p. 67 u. Resa, p. 71 ff. — Resa gibt einen Ueberblick über den dramatischen Aufbau des «Theodosius», der Mängel und Vorzüge des Dramas herausstellt, wobei er aber äußerst günstig über das Drama urteilt.

dagegen hat sich der Einfluß Shakespeares in der tragischen Gestaltung der Charaktere ausgewirkt. Theodosius, Varanes und Pulcheria sind, obwohl sie einem heroischen Roman entnommen und zu Personen einer Liebestragödie gemacht sind, tragische Helden und nicht heroische Typen geworden. Ihr Schicksal liegt fast ausschließlich in ihren Charakteren begründet und ist nur noch selten von äußerem Geschehen abhängig.

Lucius Junius Brutus, Father of his Country.

«Lucius Junius Brutus, Father of his Country» wurde zuerst im Jahre 1681 in Dorset Garden in Szene gesetzt.[136]) Als Stoffquelle für diese Tragödie kommen in Frage: Livius «Ab urbe condita Roma» und La Calprenèdes Roman «Clélie» in der englischen Uebersetzung von John Davies.[137]) Aus diesen Vorlagen sollte nach Lees eigenen Worten ein großes Römerdrama werden. In der Widmung, die er an den Grafen von Dorset und Middlesex richtet, sagt Lee: „There are some Subjects that require but half the Strength of a great Poet; but when Greece or old Rome come in play, the Nature, Wit and Vigour of foremost Shakespear, the Judgment and Force of Johnson, with all his borrowed Mastery from the Antients, will scarce suffice for so terrible a Grapple. The Poet must elevate his Fancy with the mightiest Imagination; he must run back so many hundred Years, take a just Prospect of the Spirit of those Times without the least Thought of ours;" (p. 5). Lee gibt zu verstehen, daß er sich bewußt ist, eine Aufgabe vor sich zu haben, die seine ganze Kraft verlangt und die nur mit den Fähigkeiten eines Shakespeare oder Jonson zu meistern ist.[138]) Lee denkt hier an Shakespeares «Julius Caesar» und an Jonsons «Catiline». Beide Werke erwähnt er am Schlusse der Widmung.

Es überrascht daher nicht, wenn Anklänge an Dramen beider Dichter zu finden sind. Von einem Einfluß der Tragödie Jonsons ist aber nur wenig zu verspüren. Die Handlung in «Catiline» ist ohne Leben, die Sprache ist abgemessen und leidenschaftslos; das konnte dem Geschmacke eines Lee nicht entsprechen. Nur besonders dramatische Szenen aus «Catiline» haben auf Lee eine nachhaltige Wirkung ausgeübt, wie das Beispiel bei der Besprechung des «Nero» schon gezeigt hat.[139]) Jetzt ist es die grauenvolle Szene am Schlusse des ersten Aktes, auf die Lee zurückgreift, als er eine ähnliche Situation im «Brutus» schildert. Catilina und die Verschworenen trinken das mit Wein gemischte Blut eines von ihnen geopferten Sklaven und geloben dabei, Rom bluten zu lassen wie nie zuvor.[140]) In Lees Tragödie verschwören sich königstreue Römer, unter denen sich auch Tiberius, ein Sohn von L. Junius Brutus, befindet, gegen L. Junius Brutus und die Republik. Sie opfern durch

---

136) Genest, .vol. I. p. 310.

137) Vgl. Auer, p. 71.

138) Lee stellt sich, wie es auch die anderen Dramatiker seiner Zeit gern tuen, nicht nur auf eine Stufe mit Shakespeare und Jonson, sondern über sie.

139) s. oben p. 5.

140) «Catiline» I. 1. p. 381 in, The Works of Ben Jonson, with a biographical Memoir by William Gifford. Boston 1858.

ihre Priester zwei römische Bürger, deren Blut, mit Wein gemischt, sie zur Bekräftigung ihres Schwures trinken.[141])

Der Einfluß Shakespeares[142]) ist entschieden größer und wichtiger als der Jonsons. Was Technik, Form und Stil des Dramas angehen, so ist Lee nur Shakespeare und nicht Jonson gefolgt. Besonders deutlich zeigt sich das darin, daß Lee (wie Shakespeare) das Volk auftreten läßt und nicht etwa (wie Jonson) Chöre.[143])

Im «Brutus» hat Lee an vier Stellen Volksauftritte eingeführt. Wie in Shakespeares «Julius Caesar» sprechen auch hier die Vertreter des Volkes in Prosa. Lee handelt bei der Verteilung von Vers und Prosa im «Brutus» nach demselben Prinzip wie im «Oedipus», also in Anlehnung an Shakespeare.

Der erste Auftritt des Volkes ist im ersten Akt (p. 21), wo es von dem Sklaven Vindicius, einem Freunde der Republik, und von L. Junius Brutus gegen den König Tarquinius aufgewiegelt wird. Der zweite Akt (p. 28) bringt ein ähnliches Bild. Vindicius spricht auf dem Forum zu dem Volke von der Zwecklosigkeit eines Alleinherrschers und schildert die schlechten Taten der königlichen Familie. Hier hat Lee vielleicht unter dem Einfluß der Stelle aus «Julius Caesar» gestanden, wo der Tribun Marullus den Bürgern gegenüber abfällige Aeußerungen über Julius Caesar, an dessen Triumphzug sie teilnehmen wollen, macht. Die beiden Stellen lauten:

Mar. Wherefore rejoice? What conquest brings he home?
What tributaries follow him to Rome,
To grace in captive bonds his chariot-wheels?
— — — — — — — — — — —

«Caes.» I. 1. 36.

Vin. — — — — — for why should any one Man have more Power than the People? Is he bigger, or wiser than the People? Has he more Guts, or more Brains than the People? — — —

«Brutus» II. p. 28.

Die Rede, die L. Junius Brutus im zweiten Akt (p. 31) vor dem Volke auf dem Forum hält, zeigt große Aehnlichkeit mit der Rede des Antonius im «Julius Caesar» (III. 2. 78 ff.) und ist sicher unter deren Einfluß geschrieben. Antonius und L. Junius Brutus beginnen mit ähnlichen Worten:

Ant. Friends, Romans, countrymen, — — —

«Caes.» III. 2. 78.

Brut. Patricians, People, Friends, and Romans all,
— — — — — — — — — — —

«Brutus» II. p. 31.

Brutus ist es um die Vertreibung des Tarquinius und seiner Familie zu tun. Das Volk kennt schon die meisten Schandtaten der königlichen Familie, die L. Junius Brutus jetzt in wohldurchdachter Rede aufzählt. Er hält seine Anklage gegen die Königsfamilie neben der Leiche der Lucretia, die von Sextus, dem Sohne des Tarquinius, geschändet worden war und in ihrem Gram sich selbst den Tod gegeben hatte. Antonius' Leichenrede an der Bahre Caesars ist

141) «Brutus» IV. p. 60.
142) Vgl. Auer, p. 81.
143) Schon 1678 hatte Lee mit Dryden zusammen Volksszenen im «Oedipus» wieder eingeführt (s. oben p. 26).

ebenfalls eine Anklage, und zwar gegen die Mörder Caesars. Sie konnte sehr wohl das Vorbild für Lee sein. Meisterhaft versteht es Antonius, das Volk umzustimmen und aus Freunden der Caesarmörder bittere Feinde zu machen. Auch L. Junius Brutus steigert immer mehr den Haß des Volkes. Der Erfolg auf beiden Seiten ist derselbe. Das Volk gerät in höchste Wut und schreit nach Vergeltung:

First Cit. We'll burn the house of Brutus.

«Caes.» III. 2. 236.

Vin. Away, away, let's burn his Palace first.

«Brutus» II. p. 33.

Wunderzeichen künden im «Brutus» wie im «Julius Caesar» Unheil an. Titus, der Sohn des L. Junius Brutus, schildert, gequält von einem schuldigen Gewissen, die Schrecknisse der Nacht. Blitze machen die Nacht zum Tag. Der Himmel ist wie ein Feuermeer, Blut strömt auf die Erde, Geister ziehen vorbei und Grabmäler öffnen sich.[144]) Dieselben Wunder und Vorzeichen hat Shakespeare im «Julius Caesar». M. Brutus benötigt zum Lesen in der Nacht keine Kerze, da die Blitze ihm Licht genug geben.[145]) Calpurnia gibt Caesar einen Bericht von den Wundern, die in der Nacht beobachtet wurden und spricht u. a. vom Blutregen, der auf das Capitol herniederfiel, von leeren Gräbern und von klagenden und schreienden Geistern, die in den Straßen umhergezogen sind.[146]) Die Darstellungen dieser Wunderzeichen, unter deren Einfluß Lee schon öfter, besonders im «Mithridates», gestanden hat,[147]) haben ihm auch anscheinend hier vorgeschwebt.

In Anlehnung an Livius (lib. I. cap. 58) schildert Lee die ergreifende Szene, in der sich Lucretia aus Gram über ihre Schändung den Tod gibt. Er weicht jedoch insofern von ihm ab, als er diese Szene, um die Einheit des Ortes zu wahren, in Rom spielen läßt, während bei Livius und auch bei anderen Bearbeitern dieses Stoffes, so bei Shakespeare in seinem Gedicht «The Rape of Lucrece» und bei Thomas Heywood in seinem Drama «The Rape of Lucrece», der Schauplatz im Hause Lucretias in Collatia liegt. Lee hat, um den Schwur auf den Dolch, den L. Junius Brutus aus der Brust Lucretias gezogen hat, noch feierlicher zu machen, L. Junius Brutus und alle Anwesenden den blutbefleckten Dolch küssen lassen. Dieses Motiv hat außer Lee nur noch Shakespeare in seinem Gedicht, so daß eine Anlehnung an Shakespeare sehr wahrscheinlich ist.[148])

L. Junius Brutus hat sich zum Ziel seines Lebens die Vertreibung des Gewaltherrschers Tarquinius und seiner Familie gesetzt. Um nicht den Argwohn des Königs bei seinem Tun zu erwecken, stellt er sich schwachsinnig. Zwanzig Jahre lang spielt er die schreckliche Rolle des Narren. Lee hat dieses Motiv seiner Quelle (Livius lib. I. cap. 56) entnommen. In den zwei Szenen des ersten Aktes, in denen Lee L. Junius Brutus in der Rolle eines Schwach-

144) «Brutus», IV. p. 61.
145) «Julius Caesar», II. 1. 44.
146) «Julius Caesar», II. 2. 18 ff.
147) s. oben p. 20.
148) Vgl. Shakespeares «Lucrece», Zeile 1843 ff. mit Lees «Brutus», I. p. 25.

sinnigen darstellt, ist ein Einfluß durch Shakespeares Hamlet, der durch seine Wahnsinnsvortäuschung seine Rachepläne ermöglichen will, sicher anzunehmen. Aehnlich wie Hamlet verbirgt sich auch L. Junius Brutus unter der Maske des Narren. Doch steckt in ihren Reden und Gesprächen Vernunft. In beiden Tragödien wird das von aufmerksamen Beobachtern bemerkt. Im «Hamlet» ist es der König, der argwöhnisch wird. Er traut der scheinbar harmlosen Gesprächigkeit Hamlets nicht und fürchtet sich vor ihm. Im «Brutus» erkennt ein Priester, daß L. Junius Brutus nicht ein harmloser Narr, sondern ein gefährlicher Mensch ist. Die beiden Stellen aus «Hamlet» und aus «Brutus» lauten:

King. — — — — — — —
Nor what he spake, though it lack'd form a little,
Was not like madness. There's something in his soul,
O'er which his melancholy sits on brood;
And I do doubt the hatch and the disclose
Will be some danger: — — — — —

«Haml.» III. 1. 171.

Fla. — — — — Is this the Fool? The Madman?
Let him be what he will, he spoke the Truth:
If other Fools be thus, they're dangerous Fellows.

«Brutus» I. p. 16.

Das Liebesverhältnis zwischen Titus und Teraminta ist unglücklich, da ihre Väter Brutus bezw. Tarquinius Todfeinde sind und von einer Verbindung der Kinder nichts wissen wollen. Es erinnert in mancher Hinsicht an das Liebesverhältnis zwischen Romeo und Juliet. Die beiden Liebenden lassen sich im «Brutus» wie in «Romeo and Juliet» ohne Wissen der Eltern von einem Priester trauen. Lee hat die Trauung aber nicht so breit dargestellt wie Shakespeare. Titus s p r i c h t nur von seinem Vorhaben und erzählt seinem Vater nachher das Geschehene.[149]) Aehnlich ist das auch in Otways Tragödie «The History and Fall of Caius Marius», einer Nachahmung von Shakespeares «Romeo and Juliet», geschildert. Lavinia und der junge Marius sind hier die beiden Liebenden, die unter dem Haß, der ihre Väter Metullus und Marius trennt, zu leiden haben. Auch hier findet eine heimliche Trauung statt, von der man aber auch nur durch den jungen Marius etwas erfährt.[150]) Ein Einfluß von Otways Tragödie ist sehr wahrscheinlich. Bestärkt wird diese Annahme durch die Tatsache, daß Otways «Caius Marius» 1680 in demselben Theater aufgeführt wurde,[151]) in dem Lees «Brutus» ein Jahr später gespielt worden ist. Lee hat also gerade in der Zeit, in der er am «Brutus» arbeitete, Otways «Caius Marius» kennen gelernt.[152])

Der Bericht des Tiberius von dem Verhalten des Volkes, als L. Junius Brutus und Collatinus durch die Straßen Roms ritten, der

149) «Brutus» I. p. 19.

150) «Caius Marius» III. p. 150 in vol. II von, The Works of Thomas Otway. 3 vols. With Notes and a Life by Thomas Thornton. London 1813.

151) Genest, vol. I. p. 283.

152) Vielleicht ist auch Otways Einstellung zu Shakespeare nicht ohne Einwirkung auf Lee bezüglich seiner Anlehnung an den großen Dramatiker gewesen. Lee und Otway, die für dasselbe Theater schrieben, können sich in ihrem dramatischen Schaffen sehr wohl gegenseitig angeregt haben. Ueber die Wahrscheinlichkeit einer Anregung durch Dryden habe ich schon gesprochen. (s. oben p. 27).

eine bejubelt, der andere kaum beachtet, ist in starker Anlehnung an den Bericht aus Shakespeares «King Richard II.» geschrieben. Hier berichtet der Herzog von York seiner Gattin von dem glänzenden Empfang, den das Volk Heinrich Bolingbroke bereitete, während es für den armen König Richard kein freundliches Wort des Willkommens fand. Die Gegenüberstellung der Texte zeigt ihre Aehnlichkeit:

York. Then, as I said, the duke, great Bolingbroke,
Mounted upon a hot and fiery steed
Which his aspiring rider seem'd to know,
With slow but stately pace kept on his course,
Whilst all tongues cried 'God save thee, Bolingbroke!'
You would have thought the very windows spake,
So many greedy looks of young and old
Through casements darted their desiring eyes
Upon his visage, and that all the walls
With painted imagery had said at once
'Jesu preserve thee! welcome, Bolingbroke!'
Whilst he, from the one side to the other turning,
Bareheaded, lower than his proud steed's neck,
Bespake them thus: 'I thank you, countrymen:'
And thus still doing, thus he pass'd along.
— — — — — — — — — — — —
As in a theatre, the eyes of men,
After a well-graced actor leaves the stage,
Are idly bent on him that enters next,
Thinking his prattle to be tedious;
Even so, or with much more contempt, men's eyes
Did scowl on gentle Richard; no man cried, 'God save him!'
No joyful tongue gave him his welcome home:
— — — — — — — — — — — —

«Rich. II.» V. 2. 7.

Tib. — — — — — When late through Rome he pass'd,
Fix'd on his Courser, mark'd you how he bow'd
On this, on that side, to the gazing Heads
That pav'd the Streets, and all imboss'd the Windows;
That gap'd with Eagerness to speak, but could not,
So fast their Spirits flow'd to Admiration,
And that to Joy, which thus at last broke forth:
Brutus, God Brutus, Father of thy Country!
Hail Genius, hail! Deliverer of lost Rome!
— — — — — — — — — — — —
But when you follow'd, how did their bellying Bodies,
That ventur'd from the Casements more than half
To look at Brutus, nay, that stuck like Snails
Upon the Walls, and from the Houses Tops
Hung down like clust'ring Bees upon each other;
How did they all draw back at sight of you,
To laze, and loll, and yawn, and rest from Rapture!
— — — — — — — — — — — —

«Brutus» III. p. 43.

Der Einfluß der älteren Dramatiker und vor allem der Shakespeares durchzieht das ganze Stück. Besonders in der Zeichnung und Entwicklung der Charaktere, sowie in der Gestaltung der Handlung ist er deutlich zu erkennen. Zwar sind die Merkmale der heroischen Tragödie nicht gänzlich geschwunden. In Tarquinius und Sextus, die allerdings nicht auftreten, hat Lee heroische Typen, grausame

Despoten gezeichnet. Dagegen sind die Hauptpersonen, Brutus, Tiberius, Titus und Teraminta als wirkliche Menschen mit natürlichen Leidenschaften, mit denen sie dauernd im Kampfe stehen, bald zum Guten, bald zum Bösen neigend, dargestellt.

Der heroische Roman hat kaum noch einen Einfluß ausgeübt Am meisten hat er auf die Nebenhandlung, die das Liebesverhältnis zwischen Titus und Teraminta darstellt und wofür der Roman die Quelle war, eingewirkt. Besonders im Anfang der Tragödie, wo Teraminta und Titus ihre Liebe mit überschwenglichen Worten preisen und sich über alle Gefahren erhaben fühlen, tritt dieser Einfluß deutlich hervor. Aber auch hier bleibt Lee nicht bei heroischen Typen. Teraminta sowohl als auch Titus entwickeln sich im Laufe der Tragödie zu lebenswahren Menschen, deren tragisches Schicksal uns tief ergreift.[153]) Titus z. B. ist als Charakter zu weich, um heroischer Held zu sein. Er schwankt hin und her zwischen der Liebe zu Teraminta und dem Pflichtgefühl seinem Vater gegenüber. Dieser Konflikt zwischen Liebe und Pflicht (Gehorsam) ist das Tragische in seinem Leben. Hier und an anderen Stellen wendet Lee sich bewußt vom französischen Roman ab. Besonders auffallend ist das bei dem Hauptheldeu L. Junius Brutus, den Lee nicht nach dem Roman, sondern nach der Geschichte gezeichnet hat. Im Roman ist L. Junius Brutus der schmachtende Liebhaber der Lucretia und der trostlose Vater, der jammernd den Tod seiner Söhne beklagt. Nichts davon findet sich in Lees Tragödie. Lee hat vielmehr aus L. Junius Brutus einen echten Römer, einen wahren Helden gemacht, der aus Liebe zum Vaterland alles opfert, sogar das Leben seiner Söhne. Dieser Held könnte genau so gut von einem älteren Dramatiker gezeichnet sein. In ihm hat Lee eine gute Charakterstudie gegeben und damit gezeigt, was er leisten kann, wenn er in die richtige Bahn einlenkt.

Im «Brutus» ist das heroische Thema stark in den Hintergrund gedrängt. Kampf der Republik gegen den Absolutismus ist jetzt das Thema der Haupthandlung, den Lee dramatisch gut dargestellt hat.

Was Sprache und Stil angehen, so habe ich schon betont, daß Lee hier ebenfalls stark unter dem Einfluß Shakespeares gestanden hat. Die Sprache des Stückes, das außer den Prosastellen des Volkes ganz im Blankvers geschrieben ist, erinnert an vielen Stellen in ihrer Kraft und Klarheit an die Diktion Shakespeares im «Julius Caesar».

The Princess of Cleve.

In den bisher behandelten Tragödien, außer «Gloriana», konnte man in irgendeiner Art immer einen Einfluß Shakespeares feststellen. In der «Princess of Cleve» liegt ein Bühnenwerk vor, in dem man nur wenig von diesem Einfluß findet. Dies ist umso erstaunlicher, weil die Tragödie «Lucius Junius Brutus», die erst kurze Zeit vorher aufgeführt wurde, noch sehr stark unter dem Einfluß von Shakespeares Tragödien gestanden hat. Die Frage nach dem Grund drängt sich sogleich auf. Und um sie zu klären, ist es erforderlich, das Stück näher zu betrachten.

[153]) Vgl. die Aehnlichkeit in der Darstellung dieses Liebesverhältnisses mit dem im «Massacre of Paris» (s. oben p. 29).

Aufgeführt wurde «The Princess of Cleve» im Jahre 1681 in Dorset Garden, gedruckt aber nicht eher als im Jahre 1689.[154]) Das Stück ist weder Tragödie noch Komödie. Lee selbst nennt es in seiner Dedikation an den Grafen von Dorset und Middlesex „this Farce, Comedy, Tragedy, or meer Play". Ein ernster und ein komischer Teil, die nebeneinander herlaufen, heben sich deutlich voneinander ab.[155])

Der ernste Teil behandelt das Verhältnis des Herzogs Nemours zur Prinzessin von Cleve, der jungen Gattin des Prinzen von Cleve. Die Prinzessin gesteht ihrem Gatten, daß sie ihn liebe, aber mehr noch den Herzog Nemours. Der Prinz leidet darunter; er stirbt aus Gram, als er Nemours im Gespräch mit seiner Gattin überrascht. Die Prinzessin ist ergriffen von dem plötzlichen Tode ihres Gatten und will Nemours nie wiedersehen.[156]) Die Handlung, deren historischer Hintergrund die tragische Zeit der Pariser Bluthochzeit ist, entspricht genau dem Inhalt des Romans «La Princesse de Clèves» von Mme. de La Fayette, den Lee als Quelle benutzt hat.[157]) In der Komposition, im Stil und in der Sprache erinnert dieser ernste Teil an Lees «Massacre of Paris». Lee bemüht sich hier wie dort, Uebertreibungen zu vermeiden, obwohl er den Roman als Vorlage benutzt hat. Gut ist ihm die Charakterzeichnung der Prinzessin gelungen. Bei ihr schildert er den Kampf zwischen Liebe und Ehre, den er früher schon bei Titus (im «Brutus») und Varanes (im «Theodosius») dargestellt hatte. Mutig nimmt die Prinzessin den Kampf auf und ist gewillt, zu siegen oder zu sterben; das klingt aus ihren Worten heraus:

The War's begun, The War of Love and Virtue,
And I am fixt to conquer or to die.

«P. of Cleve» IV. p. 78.

Ihren Seelenkampf geben folgende Worte wieder:

I love Nemours, I languish for Nemours,
And when I think to banish him my Breast,
My Heart rebels, I feel a gorging Pain
That chokes me up, Tremblings from Head to Foot,
A shog of Blood and Spirits, Madmens Fears,
Convulsions, gnawing Griefs, and angry Tears.

«P. of Cleve» IV. p. 79.

Für den ernsten Teil hat Lee durchweg den Blankvers verwendet, den Reim nur an Stellen gehobener Stimmung, so am Ende eines Monologs, wie das letzte Zitat zeigt. Man sieht, daß sich Lee, was diesen Teil des Stückes angeht, von seiner bisherigen Schaffensart nicht entfernt hat. Das, was er durch Anlehnung an Shakespeare für seine dramatische Kunst gelernt, hat er hier ebenfalls verwertet, wenn er auch nicht direkt unter dem Einfluß der Dramen Shakespeares steht.

---

154) Genest, vol. I. p. 319.

155) Weil die beiden Teile nur lose miteinander verbunden sind, was ich noch besonders betonen werde, bildet das Ganze noch keine Tragikomödie. Letztere Bezeichnung hält Mosen (p. 438) noch fälschlich bei, wahrscheinlich nach David E. Baker, Biographia Dramatica. 3 vols. London 1812. vol. III. p. 180.

156) Die genaue Inhaltsangabe dieses ernsten Teiles ist bei Auer zu finden, p. 88 ff.

157) Vgl. Auer, p. 87 u. p. 93.

Dieser ernste Teil nimmt knapp die Hälfte des Stückes ein. Die andere Hälfte ist dem Inhalt, dem Stil und der Sprache nach eine echte Komödie, die nur insoweit mit dem ernsten Teil in Verbindung steht, als sie zur selben Zeit und an demselben Hofe spielt. Die einzige Persönlichkeit, die handelnd in beiden Teilen auftritt, ist Nemours; er ist aber in jedem grundverschieden dargestellt.[158]) Im komischen Teil hat Lee aus Nemours einen Don Juan gemacht. Für diese Rolle fand er in den Komödien seiner Zeit hinreichende Vorbilder.[159]) Mit allen Mitteln einer Komödie hat Lee hier gearbeitet, nur darauf bedacht, äußere Wirkung zu erzielen und heikle Situationen darzustellen. In anstößiger Weise schildert er das sittenlose Leben am Hofe in Paris, wobei er Anspielungen auf das ebenso schlechte Leben in England nicht unterläßt.[160]) Auch Angriffe auf einzelne Persönlichkeiten am Hofe und auf die kirchlichen Zustände, sowie auf das verrufene Leben der Priester, wagt Lee vorzubringen.[161]) Lee steht ganz unter dem Einfluß der zeitgenössischen Komödie; an Shakespeare erinnert nichts mehr. Shadwell und Wycherley scheinen seine Vorbilder gewesen zu sein. Motive und Vergleiche aus ihren Komödien sind in diesem Teil nicht selten. So fehlen Verkleidungen und Maskenspiele nicht; die Charaktere sind Typen, wie sie jede andere Komödie aufweist, vom miles gloriosus an bis zur Kupplerin.[162]) — Die Sprache in diesem Teil ist ein wüstes Durcheinander. Aehnliches findet sich in keinem anderen Werk Lees. Am meisten hat Lee die Prosa verwendet; unmotivierte Uebergänge zwischen Prosa, Blankvers und Reim sind keine Seltenheit. So wechselt Nemours in der zweiten Szene des ersten Aktes (p. 18) unvermittelt und in einem Atemzug vom Reim zur Prosa. Lee gebraucht Ausdrücke, wie Gad statt God, orang-wench und bully, die er früher nie angewandt hatte, die er aber in zeitgenössischen Komödien finden konnte.

Diese kurze Charakteristik der «Princess of Cleve» mag für die Erkenntnis, wieweit Lee von seinem bisherigen Schaffensweg abgekommen ist, genügen. Die Entstehung dieses unzusammenhängenden Stückes läßt sich nur so denken, daß Lee den zweiten Teil dem nach dem französischen Roman geschriebenen

---

158) Vgl. Auer, p. 95/96.

159) Shadwell liefert in Don John aus seiner Tragödie «The Libertine» den frivolsten und teuflischsten Vertreter eines Don Juan. Sein Don John begeht die gemeinsten Verbrechen, Mord und Totschlag. Er schreitet buchstäblich über Leichen, um seine zügellose Gier nach erotischen Abenteuern zu befriedigen. Lees Nemours ist dagegen ein Engel. Shadwells Don John wird kaum als sein Vorbild anzusehen sein, wie Auer (p. 93) glaubt.

160) Poltrot erzählt von London: „... a Trick I learnt since I went into England, where, o' my Conscience, Cuckoldom is the Destiny of above half the Nation. — — — — O there's not such another drinking, scowring, roaring, whoring Nation in the World — And for little London, to my Knowledge if a Bill were taken of the weekly Cockolds, it wou'd amount to more than the Number of Christnings and Burials together." (Akt I. Sz. 2, p. 19).

161) Lee charakterisiert in der zweiten Szene des ersten Aktes (p. 18) in dem Count Rosidore einen Höfling, der nach Genest (vol. I. p. 320) niemand anders ist als der Earl of Rochester. Seine Angriffe auf Kirche und Priester hat Auer (p. 85 u. 86) deutlich herausgestellt.

162) Näheres hierüber, auch über die Anklänge an übliche Komödien, bei Auer, p. 96 u. 97.

ersten Teile zugefügt hat, weil ihm dieser zu dürftig erschien. Es ist aber nicht anzunehmen, daß diese Zufügung damals (1681) schon den starken komischen und satirischen Charakter hatte[163]) wie in dem Stück, das in dem Druck von 1689 vorliegt. Lee hätte während der Regierungszeit Jakob II. die heftigen Angriffe auf das Hofleben und die Kirche nicht gewagt. Ich bin deshalb geneigt, eine Veränderung, die auch teilweise eine Neuschaffung gewesen sein kann, für das Jahr 1689, in dem auch die Wiederaufführung und die Drucklegung erfolgte, anzunehmen. Daß das Stück als ein neues angesehen wurde, besagt der Prolog von Dryden, der auch aus dem Jahr 1689 stammen muß; denn er erwähnt Wilhelm von Oranien als König.

Wie Lee letzten Endes dazu kommt, den einen Teil seines Stückes zu einer Komödie zu machen, ist schwer zu erklären. Man muß aber bedenken, daß Lee in den vier Jahren, in denen er im Irrenhaus war, sicherlich eine Wandlung durchgemacht hat. 1689 war er, kaum noch gekannt, vielleicht auch verspottet, gequält von seelischer und körperlicher Not, aus Bedlam entlassen. Verbitterung und Zweifel an Treue und Freundschaft waren bei ihm eingekehrt.[164]) Zu dramatischem Schaffen verspürte Lee keine Lust mehr. Sein Streben war dahin; seine Ideale waren geschwunden. Nur noch zu Umarbeitungen, vielleicht durch Not getrieben, raffte er sich auf. Das sittenlose Leben, welches ihn selbst körperlich und seelisch ruiniert hatte, wurde jetzt das Ziel seines Angriffes. Die Komödien seiner Zeit gaben ihm die besten Vorbilder, und sein schauspielerisches Talent ließ es ihm nicht schwer fallen, eine Komödie zu schreiben. So ist auch der komische Teil für sich betrachtet, wenn man die Anstößigkeit von Sprache und Handlung außer Acht läßt, durchaus nicht schlecht.

In der Zusammensetzung der beiden Teile allerdings ist das Stück einfach unmöglich und läßt den Schluß zu, daß Lee am Ende seines verheißungsvoll begonnenen Schaffens stand, nicht aber, daß Spuren einer Geistesgestörtheit bei ihm vorlagen.[165]) Das Drama Shakespeares, das er sich schon früh zu seinem Vorbild erkoren hatte, war im zweiten Teil nicht mehr leitend für ihn geblieben; zum großen Nachteil seines Werkes war die Zeitkomödie an dessen Stelle getreten. «The Princess of Cleve» gibt in dem komischen Teil eine Vorstellung davon, wie sich Lees dramatische Kunst entwickelt hätte, wenn er nicht Shakespeare und dem elisabethanischen Drama, sondern Dryden und dem Restaurationsdrama gefolgt wäre.

---

163) Daß sie aber schon komisch war, ist sehr wahrscheinlich und am ehesten durch einen Einfluß von Dryden zu erklären. Denn Dryden hatte gerade vorher in «The Spanish Friar» (1681) ein Bühnenstück herausgebracht, das aus zwei Handlungen, einer tragischen und komischen, besteht. Es ist auch teilweise in Prosa und teilweise im Blankvers geschrieben.

164) Dryden schildert in seinem Prolog zur «Princess of Cleve» (p. 7) den trostlosen Zustand seiner Zeit ganz allgemein mit den Worten:
Trust was the Glory of the foremost Age,
When Truth and Love with Friendship did engage;
— — — — — — — — — — — —
There's scarce a Man, that's generous to his Friend.

165) Diesen Schluß glauben viele ziehen zu können, u. a. auch Richard Wülker in seiner Geschichte der englischen Literatur, 2 Bde. Leipzig 1907 (Bd. II, p. 16). Vgl. hier die Ehrenrettung Lees durch W. Geiersbach in seiner Diss. p. 7, Anm. 1.

Lee arbeitete noch ein zweites Mal mit Dryden zusammen, und zwar an der im Jahre 1682 aufgeführten Tragödie «The Duke of Guise».[166])

Der Stoff ist historisch und bildet die Fortsetzung von Lees «Massacre of Paris». Im Mittelpunkt der Handlung steht die Empörung des Herzogs von Guise gegen den König Heinrich III. . Das Stück schließt mit der Ermordung des Herzogs von Guise (1588), macht also etwa den zweiten Teil der Handlung von Marlowes «Massacre at Paris» aus. Marlowes Stück selbst ist aber weder Quelle noch Vorbild gewesen.[167]) Quelle war, wie vorher für Lees «Massacre of Paris», Davilas «Storia delle guerre civile», die bezeichnenderweise auch hier wiederum ausgiebig benutzt wurde. Das Stück ist stark tendenziös und spielt mehrere Male auf politische Verhältnisse an.[168]) Trotzdem wurde es, wenn auch nach mehrmonatiger Verzögerung, 1682 zur Aufführung gebracht. Der Anteil, den die beiden Dichter an dem Stück haben, läßt sich nicht genau feststellen. Man geht aber wohl nicht fehl, wenn man die politisch tendenziösen Stellen, sowie die Szenen, in denen der Schwarzkünstler Malicorne auftritt, Dryden zuschreibt. Für Lee bleibt dann immerhin noch ein beträchtlicher Anteil zurück.[169]) Zwei Szenen und einzelne Stellen hat Lee aus seinem «Massacre of Paris» übernommen. In der dritten Szene des ersten Aktes sind drei Motive, die aus der ersten Szene des «Massacre» stammen. Die beiden Szenen des zweiten Aktes in «The Duke of Guise» sind fast ganz aus Szenen des «Massacre» zusammengesetzt. Der zweite Teil der ersten Szene entspricht der letzten Szene des ersten Aktes des «Massacre», und die zweite Szene entspricht der zweiten Szene des vierten Aktes des «Massacre». Die Uebereinstimmungen dieser Szenen sind ziemlich wörtlich, nur daß Lee, wo nötig, für die Personen andere Namen eingesetzt und einige Stellen gekürzt hat. Abweichungen sind unwesentlich.

Das Zusammensetzen von einzelnen Szenen zu einem Stück ist im «Duke of Guise» deutlich zu erkennen, wenn auch durch die strenge Anlehnung an die Geschichte ein innerer Zusammenhang gewahrt ist. Dieser wird aber jäh wieder zerrissen durch die Szenen, in denen der Schwarzkünstler Malicorne und der Geist Melanax auftreten; denn Malicorne ist mit dem Schicksal Guises nur oberflächlich dadurch verbunden, daß er sich als dessen Freund ausgibt. Einige Anklänge an Marlowes «Tragicall History of Doktor Faustus» sind vorhanden, lassen aber auf keine bewußte Anlehnung schließen. Für sich betrachtet sind diese Szenen und auch andere, besonders die, in denen der Pöbel dargestellt wird (Akt III Sz. 1 und Akt IV Sz. 4), recht gut und

166) Genest, vol. I. p. 393.

167) Resa (p. 13, Anm. 1) hält es für wahrscheinlich, daß Lees «Duke of Guise» eine Ueberarbeitung von Marlowes «Massacre at Paris» ist.

168) Vgl. die Einleitung zu «The Duke of Guise» in der Scott-Saintsbury Ausgabe von Drydens Werken vol. VII. p. 1 ff.

169) Von Dryden stammen höchstwahrscheinlich: Akt I Sz. 1 u. 2, Akt IV ganz u. Akt V Sz. 1 u. 2; von Lee stammen dann: Akt I Sz. 3, Akt II u. Akt III ganz und Akt V Sz. 3 bis zum Schluß.

wirkungsvoll, fügen sich jedoch nicht zu einem harmonischen Ganzen zusammen. Im allgemeinen bekommt man von diesem Stück den Eindruck, daß es oberflächlich und sehr schnell geschrieben ist.

Sprachlich und stilistisch hat «The Duke of Guise» mit dem «Massacre of Paris» manche Aehnlichkeit. Auch hebt sich die Einfachheit der Sprache gegenüber anderen Tragödien der damaligen Zeit ab, wenn sie auch nicht so auffallend wie im «Massacre of Paris» ist. Für die Erforschung der künstlerischen Entwicklung Lees bietet «The Duke of Guise» nichts Neues. Damit hat das Stück für diese Untersuchung keine Bedeutung. Alles, was man sonst noch von «The Duke of Guise», speziell von dem von Lee verfaßten Teil sagen könnte (auch in bezug des Einflusses von Shakespeare), hat seine Beachtung schon in Lees «Massacre of Paris» gefunden.

Constantine the Great.

Lees letzte Tragödie, die 1684 zur Aufführung kam,[170]) ist «Constantine the Great». Der historische Hintergrund ist wie bei Lees «Theodosius» die oströmische Geschichte. Es liegt sehr nahe, daß Lee ähnliche Quellen benutzt hat wie für «Theodosius».[171]) Noch mehr als bei «Theodosius» weicht Lee hier von den historischen Tatsachen ab.

«Constantine» ist eine typisch heroische Liebestragödie, in der Lee kaum etwas Neues bringt. Die Liebe ist ganz in den Mittelpunkt der Handlung gerückt, ähnlich wie in Lees ersten Tragödien. Sie beherrscht das Stück in demselben Maße wie in «Theodosius» oder «Mithridates». Wie in der letzten Tragödie lieben auch hier Vater (Constantine) und Sohn (Crispus) dieselbe Frau (Fausta). Aus diesem Liebesverhältnis heraus entspringen alle tragischen Konflikte.

Sehr viele Reminiszenzen aus Lees früheren Werken kommen in dem Stück vor. Häufig treten in der Handlung und in einzelnen Motiven Aehnlichkeiten auf. Besonders auffallend sind Anklänge an «Gloriana», «Mithridates», «Borgia», «Theodosius» und «Brutus». Gleich die Eingangsszene von «Constantine», die mit der Vision des Kreuzes beginnt, zeigt eine frappante Aehnlichkeit mit der des «Theodosius». Dann erinnert Fausta in ihrem Schicksal an Semandra aus «Mithridates». Fausta und Semandra werden leidenschaftlich von Constantine bezw. Mithridates und deren Söhne Crispus bezw. Ziphares geliebt. Sie selbst aber erwidern nur die Liebe der beiden Söhne. Da die Tyrannen den Tod ihrer Rivalen beabsichtigen, suchen Semandra und Fausta verzweifelt nach Mitteln, um ihre Geliebten zu retten. Semandra heuchelt auf Befehl des Königs Mithridates ihrem Geliebten gegenüber Gleich-

---

[170]) Genest, vol. I. p. 413.

[171]) Eine nähere Untersuchung der Quellen ist bisher nicht erfolgt. — Während der Drucklegung vorliegender Arbeit erschien eine kritische Ausgabe von Lees «Constantine» von Walter Häfele (Nathaniel Lee, Constantine the Great, kritisch herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Walter Häfele. Heidelberg 1933. Heft 20 der Engl. Textbibliothek, herausgegeben von Dr. Johannes Hoops). In der Einleitung zu dieser Ausgabe hat Häfele unter anderem auch die Quellen von «Constantine» nachgewiesen.

gültigkeit, weil sie dadurch sein Leben retten kann. Fausta bietet sich an, Constantine zu heiraten, auch nur, um dadurch das Leben ihres Geliebten zu erhalten. — In Arius hat Lee wieder einen Bösewicht geschildert. Arius reizt den König zur Eifersucht, um daraus Unglück für ihn und sein Haus herzuleiten.[172]) Er hat Züge, die Lee schon in Pelopidas und Machiavel gezeichnet hat und damit auch an Jago aus Shakespeares «Othello» erinnern.[173]) Arius gibt nur durch kurze Redewendungen seine Gedanken kund (III. p. 41 ff.). Bestimmtes sagt er nicht aus. Einen Ausweg läßt er sich immer offen. Mit scheinbar gedankenlos hingeworfenen Worten quält er sein Opfer. Das tut er z. B. bei der Gelegenheit, wo er über das Verhältnis von Crispus und Fausta spricht, mit dem einen Wort „enjoying". Die Erregung des Kaisers nutzt er dann geschickt aus, um ihn zu einem voreiligen und unüberlegten Urteil über die beiden Liebenden zu verleiten. Ich führe diese Stelle an; sie zeigt gleichzeitig in der knappen, klaren Sprache gewisse Aehnlichkeit mit der in Shakespeares «Othello»:

Ari. That Love has past betwixt 'em, is past doubt,
But for enjoying — — — — —
Const. Know'st thou aught of that?
Ari. Not I, by Heav'n!
Const. Why didst thou start it then?
Ari. Sir, to be satisfy'd, what you wou'd do,
Upon the Demonstration.
Const. Both. shou'd bleed,
Both die, as sure as we are living, Arius;
— — — — — — — — — — — —

«Const.» III. 1. p. 43.

Aber nicht nur in der Behandlung des Themas und in der Schilderung der Charaktere, sondern auch in der Sprache und im Stil zeigt «Constantine» Aehnlichkeit mit Lees frühesten Tragödien. Die bombastische Sprache, die für Lee charakteristisch ist, ist auch bei Annibal und Constantine zu finden. Die Flüche, die von ihren Lippen kommen, sind in keiner Tragödie von Lee schrecklicher und wilder.

An einigen Stellen jedoch erinnern die Gräßlichkeit und Wildheit, sowie eine heftige und wuchtige Sprache etwas an die Tragödien der Spätelisabethaner, so wenn Lycinius über die ihm angedrohten Foltern lachend ausruft:

Ha ha! — — — — — — — — —
— — — — — — — — — bring forth the Rack;
Wire-draw my Limbs, spin all my Nerves like Hairs,
And work my tortur'd Flesh as thin as Flame,
— — — — — — — — — — — —

«Const.» II. p. 32.

---

[172]) Trefflich charakterisiert Serena das Aeußere des Arius mit den Worten:
He has all the Marks, we Virgins reckon ominous,
A pale, down Look, red Hair, and leering Eyes
Mischief is in him; — — — —

«Const.» V. 1. p. 65.

[173]) Auch Barabas aus Marlowes «Jew of Malta» und Rui-Gomez aus Otways «Don Carlos» sind Theaterbösewichte, die Lee sicherlich gekannt hat. Das zeigen Parallelen zwischen diesen und Arius. A. W. Ward (vol. III. p. 411, Anm. 3) weist schon auf die Aehnlichkeit zwischen «Constantine» und den beiden Stücken «Don Carlos» und «The Jew of Malta» hin.

Lee fällt nun aber nicht so sehr in seinen alten Stil zurück, daß man «Constantine» etwa mit «Gloriana» gleichsetzen könnte. Im ganzen ist die Sprache schön und erhaben. Der Blankvers ist vorherrschend. Den Reim wendet Lee häufig am Szenen- und Aktschluß an.

Als Tragödie ist das Stück, dessen Handlung äußerst dürftig ist, von keiner Bedeutung. Der dramatische Gang der Handlung ist schleppend. Das starke Schwanken in den Entschlüssen Constantines hält die Handlung dauernd auf und wirkt sehr gekünstelt und ermüdend. Obwohl einzelne Szenen, so die, in denen Fausta auftritt oder in denen sich Vater und Sohn gegenübertreten, dramatisch aufgebaut sind, fällt die schlechte dramatische Behandlung des ganzen Stoffes immer wieder auf. Seltsam berührt es auch, daß das Stück für die Hauptheldеn nicht wie eine Tragödie endet, obschon es so angelegt ist; es schließt mit der glücklichen Vereinigung von Crispus und Fausta.

Auch in «Constantine» ist wie in den beiden vorhergehenden Tragödien der Einfluß von Shakespeare schwächer geworden. Er ist eigentlich nur noch über Lees eigene Tragödien erfolgt. Ein direkter Einfluß von Shakespeare ist gering. Von «Othello» ist er aber immerhin noch so stark, daß die Szenen, in denen Arius auftritt, in der Anlage und in der Stimmung, sowie in der Sprache Aehnlichkeit mit den Jagoszenen haben, wenn auch wörtliche Entlehnungen nicht mehr so häufig sind, wie das im «Mithridates» oder im «Borgia» der Fall war. Lee greift hier zum dritten Male auf dieselben Szenen des «Othello» zurück, sicherlich ein starker Beweis für den großen Eindruck, den diese Tragödie auf Lee gemacht hat.

III. Schlußbetrachtung.

Lees Tragödien nehmen in der Restauration eine besondere Stellung ein. Wenn sie auch die charakteristischen Eigenschaften des Restaurationsdramas, wie das heroische Thema, das vornehme Milieu, haben, ja oft sogar im höchsten Maße haben, wie die bombastische Redeweise und den Schwulst der Sprache, so besitzen sie doch etwas, was sie besonders abhebt: die Ansätze zur Echtheit und Natürlichkeit. Lee hat seine Tragödien nicht nach einem bestimmten Schema konstruiert; er hat sie auch nicht mit dem Verstande, sondern mit dem Herzen geschrieben. Er lebt in den Personen, die er darstellt, empfindet und leidet mit ihnen. Deshalb konnte er sie so natürlich, echt und wahr zeichnen, während Dryden und viele seiner Nachahmer, die ihre Tragödien mit dem bloßen Verstande schrieben, keine Menschen, sondern Typen darstellten. Zwischen Lee und Dryden besteht ein ähnlicher Unterschied, wenn auch nicht so stark, wie zwischen Shakespeare und Ben Jonson. Von Shakespeare kann man sagen, daß er jedes Schicksal seiner Personen so lebenswarm gestaltet hat, als sei es sein eigenes Schicksal, während Ben Jonson das Schicksal seiner Helden nur verstandesmäßig berechnet hat.

Lee hat mit Shakespeare etwas Verwandtes, darum fühlt er sich immer wieder zu ihm hingezogen. Er erkennt nicht nur seine

Größe an, wie Dryden, sondern geht weiter und macht sie sich zunutze. Wenn er sich auch neben Shakespeare, ja sogar über ihn stellt, so glaubt er doch nicht wie Dryden und andere, Shakespeares eigene Tragödien verbessern zu können. Doch nicht allein Shakespeare, auch andere Dichter haben mit ihren Werken einen Eindruck auf Lee gemacht, so daß man ihre Spuren in seinen Tragödien, besonders in seinen ersten, wiederfindet. Gern übernimmt Lee Anregungen von Dryden, Jonson, Marlowe und anderen. Ohne Hemmungen entlehnt er aus seinen Vorbildern. — In Aeußerlichkeiten bleibt Lee allerdings am stärksten dem heroischen Drama verpflichtet. In allen Tragödien zeigt es sich, daß Lee ein Dichter der Restauration gewesen ist. Auch nicht der Einfluß Shakespeares konnte ihn von dem Zeitgebundensein befreien. — Mit Leichtigkeit verbindet Lee das Gegensätzliche des elisabethanischen und heroischen Dramas, das in seiner zwiespältigen Natur begründet liegen mag. Lee ist kein fester Charakter. Das Schwanken, bald hierhin und dorthin, sieht man nicht allein von Stück zu Stück, sondern sogar innerhalb eines Stückes. Shakespeares Einfluß ist trotz seiner Unbeständigkeit während seines ganzen dramatischen Schaffens erhalten geblieben. In allen Dramen Lees erkennt man den Eindruck, den die Manier Shakespeares auf ihn gemacht hat. Hierbei läßt sich deutlich eine Entwicklung feststellen. In den drei Reimtragödien «Nero», «Gloriana» und «Sophonisba» ist der Einfluß Shakespeares nur schwach. Erst mit «Alexander» wird er stärker. Die meisten Nachahmungen und Reminiszenzen aus Shakespeares Tragödien finden sich in «Mithridates», «Borgia» und «Brutus». Deutlich ist der Einfluß Shakespeares in «Oedipus», «Massacre» und «Theodosius», besonders in bezug auf die Charakterzeichnung und die Sprache, zu verspüren. Am stärksten zeigt sich der Einfluß Shakespeares im «Brutus». Nicht nur zahlreiche Reminiszenzen aus Shakespeares Tragödien, sondern auch die Charakterzeichnung, sowie die stoffliche und sprachliche Behandlung dieser Tragödie lassen das erkennen. In Lees drei letzten Tragödien «The Duke of Guise», «The Princess of Cleve» und «Constantine» ist mit dem Schwächerwerden seiner dramatischen Kraft auch ein Nachlassen von Shakespeares Einfluß verbunden.

Der Einfluß Shakespeares wirkt wohltuend. Er ist für Lee nur vorteilhaft gewesen und hat keine Nachteile gehabt wie früher bei Cyril Tourneur, Webster und Ford. Er wirkt sich aus in der Charakterzeichnung, in der Sprache und in der Auffassung der Tragödie. Das eigentliche Restaurationsdrama kann man kaum als Tragödie bezeichnen. Es bringt nur Handlung und bloßes Geschehen, das obendrein nur lose zusammenhängt, aber keinen seelischen Kampf, keine tragischen Konflikte. Für die heroische Tragödie war es die Hauptsache, bühnenwirksame Szenen zu schaffen und nicht, den inneren Kampf des Menschen darzustellen. Anders sind Lees Tragödien gestaltet. Auch in seiner heroischsten Tragödie findet man inneren Kampf seiner Helden zur Lösung tragischer Konflikte. Diese tragischen Konflikte bestehen in der Hauptsache zwischen Liebe und Ehre, zwischen Liebe und Pflicht, zwischen Liebe und Freundschaft, zwischen Freundschaft und Pflicht (oder Vaterland) und zwischen Liebe und Vaterland. Lee erklärt diesen Kampf vieler seiner Helden

aus ihren Charakteren; oft ist dieser Kampf tragisch gestaltet. Die Ansätze zu einer Tragik sind bei seinen Helden jedenfalls immer da. Die dramatische Entwicklung der Handlung hat Lee jedoch, wie schon mehrfach betont, stark vernachlässigt. Die bekannte Einstellung seiner Zeit hat hier verderblich gewirkt. Lee besaß ohne Zweifel die dichterische Kraft, gute Dramen zu schreiben; er war auch auf dem besten Wege dazu. Unglücklich für seine Entwicklung war es aber, daß er in einer Zeit geschrieben hat, die für tiefe Tragik keinen Sinn hatte, sondern nur auf Pomp, auf Schau und auf Aeußerlichkeit Wert legte. Dieser Einstellung seiner Zeit konnte sich Lee nicht entziehen, was bei seiner Jugend leicht zu verstehen ist. Auch Shakespeare ließ sich in seinen Jugendwerken von einer Richtung, die durch Marlowe am stärksten verkörpert wurde, mitreißen, ehe er selbständig den Weg zur echten dramatischen Kunst beschritt. Lee ist bis zur vollen Selbständigkeit nicht gekommen.

Ein abschließendes Urteil über Lees Tragödien würde nach einem modernen Maßstab gemessen für Lee schlecht ausfallen. Um aber dem Dichter gerecht zu werden, muß man bedenken, in welcher Zeit und unter welchen Umständen er seine Dramen schrieb, und wenn man dabei noch seine Jugend berücksichtigt, dann wird man zu dem Schluß kommen, daß Lee Erstaunliches geleistet hat.

Literatur.

1. Texte.

Davenant, William: The Dramatic Works, with Prefatory Memoir and Notes, 5 vols. Edinburgh 1872 — 74.

Dryden, John: The Works, with Notes and Life, by Sir Walter Scott. Revised and Corrected by George Saintsbury, 8 vols. Edinburgh 1882.

Ford, John: siehe Massinger.

Heywood, Thomas: The Best Plays, ed. by A. Wilson Verity, with Introduction by J. Addington Symonds. London (o. J.) The Mermaid Series.

Jonson, Ben: The Works, with a Biographical Memoir by William Gifford. Boston 1858.

Kyd, Thomas: The Works ed. by F. S. Boas. Oxford 1901.

Lee, Nathanael: The Dramatick Works, 3 vols. London 1734.

Lee, Nathaniel: Sophonisba: or, Hannibal's Overthrow, nach der Quarto von 1681, hrsgb. von F. Holthausen, ersch. als Festschrift der Universität Kiel 1913.

Mairet, Jean de: Sophonisbe, in Sammlung französ. Neudrucke, hrsgb. von Karl Vollmöller. Heft 8. Heilbronn 1888.

Marlowe, Christopher: The Works, ed. by C. F. Tucker-Brooke. Oxford 1925.

Marston, John: The Works, ed. by J. O. Halliwell, 3 vols. London 1856.

Massinger and Ford: The Dramatic Works, with an Introduction by Hartley Coleridge. London 1839.

May, Thomas: Nero in: Nero and Other Plays, ed. by H. P. Horne, A. Symons, A. W. Verity, and H. Ellis. London (o. J.) The Mermaid Series.

Otway, Thomas: The Works, With Notes and a Life by Thomas Thornton. 3 vols. London 1813.

Shadwell, Thomas: The Works with Prefatory Memoir by his Son. 4 vols. London 1720.

Shakespeare, William: Works, ed. by W. G. Clark and W. A. Wright. London 1867. Globe Edition.

Wycherley, William: The Complete Plays, ed. with Introduction and Notes by W. C. Ward. London (o. J.) The Mermaid Series.

2. Abhandlungen.

Addison, Joseph: The Spectator Nr. 39, 40 (über Lee).

Auer, Otto: Ueber einige Dramen Nathaniel Lee's mit besonderer Berücksichtigung seiner Beziehung zum französischen heroisch-galanten Roman. Berliner Beiträge zur germ. u. roman. Philologie Bd. 27. Germanist. Abtlg. Nr. 14. Berlin 1904.

Baas, David: Drydens heroische Tragödie. Diss. Freiburg 1911.
Baker, David Erskine: Biographia Dramatica, 3 vols. London 1812.
Bartholomew, A. T.: The Restoration Drama III, in The Cambridge History of English Literature, ed. by A. W. Ward and A. R. Waller, Cambridge 1912. vol. VIII. Chapter VII.
Beljame, Alexandre: Le public et les hommes de lettres en Angleterre au 18 ième siècle (1660 — 1744). Paris 1883.
Bentzien, Werner: Studien zu Drydens «Oedipus». Diss. Rostock 1910.
Berghäuser, Wilhelm: Die Darstellung des Wahnsinns im englischen Drama bis zum Ende des 18. Jahrh. Diss. Giessen 1914.
Bouterwek, Friedrich: Geschichte der englischen Poesie und Beredsamkeit. 3. Buch. Von den letzten Dezennien des 17. Jahrh. bis gegen die Mitte des 18. Ersch. in: Geschichte der Künste und Wissenschaften. Dritte Abtlg. Bd. 8. Göttingen 1810.
Cazamian, Louis: siehe unter Legouis.
Chase, Lewis Nathaniel: The English Heroic Play. A Critical Description of the Rhymed Tragedy of the Restoration. New York 1903.
Chamber's Cyclopaedia of English Literature. New Edition by David Patrick. 3 vols. London—Edinburgh 1901—1903.
Cibber, Colley: An Apology for the Life of Mr. Colley Cibber. New Edition by Robert M. Lowe. 2 vols. London 1889.
Collier, John Payne: The History of English Dramatic Poetry to the Time of Shakespeare and Annals of the Stage to the Restoration. 3 vols. London 1831.
Collins, George Stuart: Dryden's Dramatic Theory and Praxis. Diss. Leipzig 1892.
Creizenach, Wilhelm: Geschichte des neueren Dramas. 5 Bde. Halle 1911.
Davies, Thomas: Dramatic Miscellanies. 3 vols. London 1784.
Delius, N.: Dryden und Shakespeare. Shakespeare Jahrb. Bd. IV. p. 6. Berlin 1869.
Dencker, Hermann: Ueber die Quellen von Nathaniel Lee's «Alexander the Great». Diss. Halle 1903.
Eckhardt, E.: Das englische Drama im Zeitalter der Reformation und der Hochrenaissance. Berlin 1929.
Eckhardt, E.: Das englische Drama der Spätrenaissance. Berlin 1929.
Fehr, Bernhard: siehe unter Keller.
Fitzgerald, Percy: A new History of the English Stage from the Restoration to the Liberty of the Theatres. 2 vols. London 1882.
Freytag, Gustav: Die Technik des Dramas. Leipzig 1901.
Frohberg, Georg: Das Fortleben des elisabethanischen Dramas im Zeitalter der Restauration. Diss. Münster 1922 (Manuskript).
Garnett, Richard: The Age of Dryden. London 1920.

Garnett, Richard and Gosse, Edmund: English Literature. An illustrated Record. 4 vols. London 1903.
Geiersbach, Walter: Nathaniel Lee's Zeittragödien und ihre Vorläufer im Drama Englands. Diss. Rostock 1907.
Genest, John: Some Account of the English Stage from the Restoration in 1660 to 1830. 10 vols. Bath. 1832.
Glöde, Otto: Shakespeare in der englischen Literatur des 17. und 18. Jahrh. Doberan 1902.
Gosse, Edmund: From Shakespeare to Pope. Cambridge 1885.
Gosse, Edmund: A History of Eighteenth Century Literature (1660—1780). London 1899.
Grübner, Willy: Der Einfluß des Reims auf den Satzbau der englischen „heroic plays". Diss. Königsberg 1912.
Häfele, Walter: Nathaniel Lee, Constantine the Great, kritisch herausgeg. und mit einer Einleitung verschen. Heidelberg 1933. Heft 20 der Engl. Textbibliothek, herausgeg. von Dr. Johannes Hoops.
Hagemann, Gustav: Shakespeare's Einfluß auf Otway's künstlerische Entwicklung. Diss. Münster 1917.
Halliwell, James O.: A Dictionary of Old English Plays. London 1860.
Haupt, Richard Wilhelm: Quellenstudien zu Lee's «Mithridates, King of Pontus». Diss. Kiel 1916.
Hazlitt, W. C.: The English Drama and the Stage under the Tudor and Stuart Princes. 1543—1664. London 1869.
Hettner, Hermann: Die Geschichte der englischen Literatur von der Wiederherstellung des Königtums bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrh. 7. Aufl. Braunschweig 1913.
Hill, Herbert Wynford: La Calprenède's Romances and the Restoration Drama. Dissertation of the University of Chicago. Chicago, Illinois U.S.A. 1911.
Holzhausen, Paul: Dryden's heroisches Drama. Engl. Stud. Bd. 13, p. 414; Bd. 15, p. 13; Bd. 16, p. 201.
Hübener, E.: Der Einfluß von Marlowe's «Tamburlaine» auf die zeitgenössischen und folgenden Dramatiker. Diss. Halle 1901.
Keller, Wolfgang und Fehr, Bernhard: Die englische Literatur von der Renaissance bis zur Aufklärung. Walzels Handbuch der Literaturwissenschaften. Potsdam 1928.
Körting, Gustav: Grundriß der Geschichte der englischen Literatur von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. 5. Aufl. Münster 1910.
Langbaine, Gerard: An Account of the English Dramatick Poets. or, some Observations and Remarks of the Lives and Writings, of all those that published either Comedies, Tragedies, Tragi-Comedies, Pastorals, Masques, Interludes, Farces, or Operas in the English Tongue. Oxford 1691.
Lee, Sidney: Artikel über Nathaniel Lee im Dictionary of National Biography, vol. XI, p. 805 ff. London 1909.
Legouis, Emile and Cazamian, Louis: A History of English Literature in 2 volumes. Volume Two: Modern Times (1660—1914) by Louis Cazamian. London and Toronto 1927.

MacCallum, M. W.: Shakespeare's Roman Plays and their Background. London 1925.

Mann, Wolfgang: Drydens heroische Tragödien als Ausdruck höfischer Barockkultur in England. Diss. Tübingen 1932.

Mehr, Otto: Neue Beiträge zur Leekunde und Kritik. Diss. Rostock 1908; vollst. ersch. unter demselb. Titel in den Literarhist. Forsch. Heft 37. Berlin 1909.

Mosen, R.: Ueber Nathaniel Lees Leben und Werke. Engl. Stud. Bd. 2, p. 416. Heilbronn 1878.

Mühlbach, Egon: Die englischen Nerodramen des 17. Jahrhunderts, insonderheit Lees Nero. Diss. Leipzig 1910.

Nagel, Willibald: Geschichte der Musik in England. Straßburg 1894—1897.

Nettleton, George Henry: English Drama of the Restoration and Eighteenth Century. (1642—1780). New York 1923.

Nicoll, Allardyce: A History of Restoration Drama (1660—1700). Cambridge 1923.

Nicoll, Allardyce: British Drama. London 1925.

Nolde, Johanna: Die Bühnenanweisungen in John Drydens Dramen. Diss. Münster 1927.

Pfitzner, Käthe: Die Ausländertypen im englischen Drama der Restorationszeit. Diss. Breslau 1931.

Rapp, Moriz: Studien über das englische Theater. Abt. 1, 2. Tübingen 1862.

Resa, Fritz: Prolegomena zu Nathaniel Lees «Theodosius». Diss. Würzburg 1903; vollst. ersch. unt. d. Tit.: Nathaniel Lees Theodosius, or the Force of Love, in den Literarhist. Forsch. Heft 30. Berlin 1904.

Retrospective Review, vol. III, part II, pp. 240—268. London 1821: Plays written by Mr. Nathaniel Lee.

Riedel, Otto: Dryden's Influence on the dramatical Literature of England. Diss. Rostock 1868.

Rosbund, Max: Dryden als Shakespeare — Bearbeiter. Diss. Halle 1882.

Saegelken, Heinrich: Ben Jonsons Römerdramen. Diss. Jena 1886.

Saupe, Gerhard: Die Sophonisbetragödien der englischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts. Diss. Halle 1929.

Schelling, Felix E.: The Restoration Drama I, in The Cambridge History of English Literature, ed. by A. W. Ward and A. R. Waller, Cambridge 1912, vol. VIII. Chapter V.

Schücking, Levin L.: Die Charakterprobleme bei Shakespeare. Leipzig 1927 (Tauchnitz).

Steele, Richard: in The Spectator Nr. 438, über Nath. Lee.

Struve, Jürgen: Das Traummotiv im englischen Drama des XVII. Jahrhunderts. Diss. Kiel 1913.

Thorndike, Ashley H.: Tragedy. London—New York 1908.

Tüchert, A.: John Dryden als Dramatiker in seinen Beziehungen zu Madelaine de Scudéry's Romandichtung. Zweibrücken 1885.

Upham, Alfred Horatio: The French Influence in English Literature from the Accession of Elizabeth to the Restoration. New York 1911.

Ward, Adolphus William: A History of English Dramatic Literature. 3 vols. London 1899.

Wülker, Richard: Geschichte der englischen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. 2 Bde. 2. Aufl. Leipzig und Wien 1907.

Lebenslauf.

Am 22. Dezember 1907 wurde ich, Anton Wülker, in Münster i. W. als Sohn des Zugführers Bernhard Wülker geboren. Ich besuchte in Münster vier Jahre die Grundschule und neun Jahre das Realgymnasium. Ostern 1927 bestand ich die Reifeprüfung. Ein Jahr war ich als Steuersupernumerar im Staatsdienst tätig. Dann studierte ich an der Universität Münster neuere Sprachen, Geographie und Leibesübungen. Im Frühjahr 1931 weilte ich zur Vervollkommnung meiner Sprachkenntnisse in England.

Allen meinen akademischen Lehrern, besonders Herrn Prof. Dr. Keller, bin ich zu tiefem Dank verpflichtet.